cahiers du

CINEMA

Claude Bailblé :

PROGRAMMATION DU REGARD

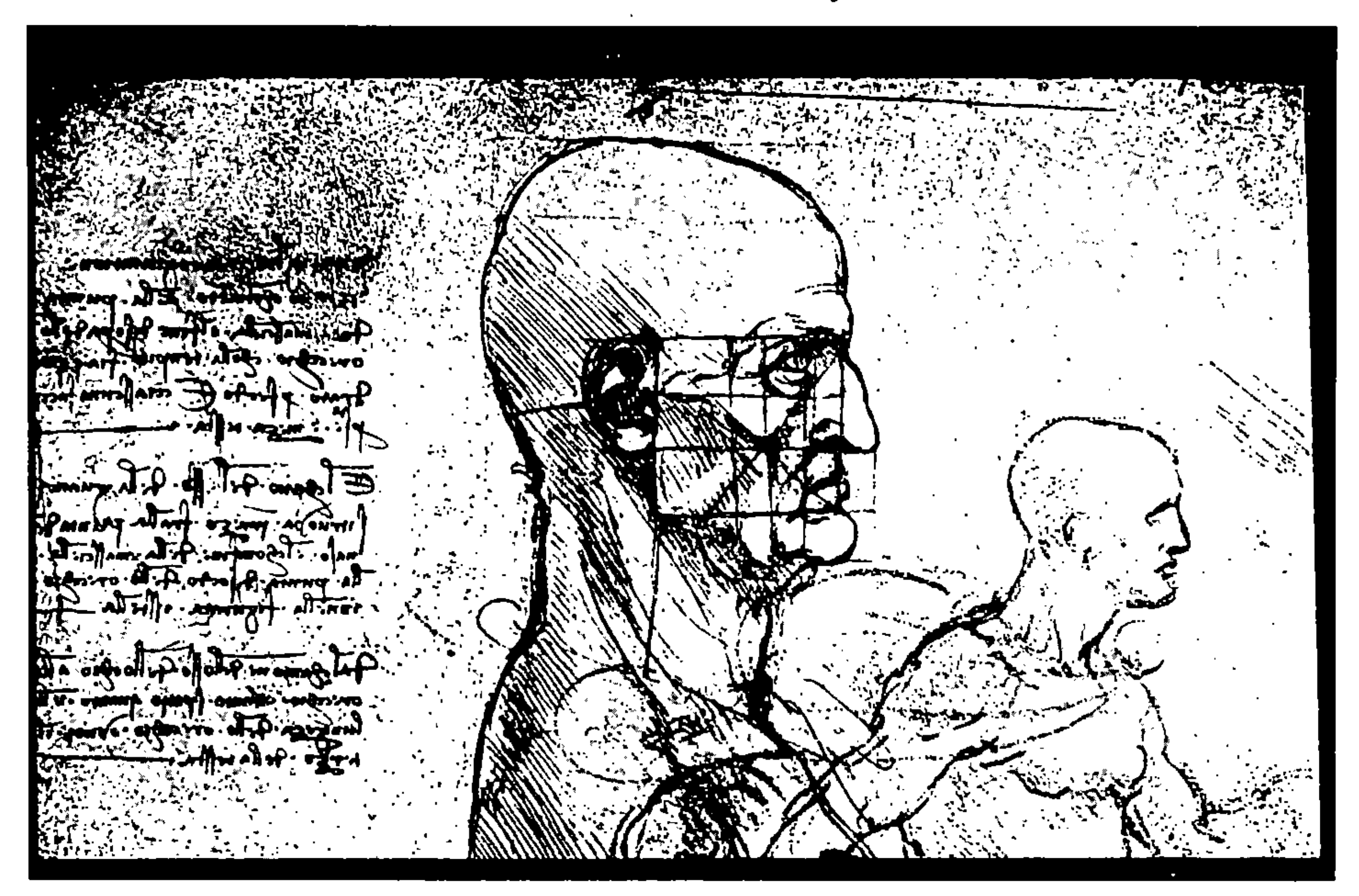
(Pour une nouvelle approche de l'enseignement de la technique du cinéma)

J.P. Oudart : Un homme, une femme et quelques bêtes

(A propos de **Cet obscur objet du désir)**

Critiques

Les enfants du placard, Une journée particulière,
Dernière sortie avant Roissy, Wichita



N° 281 - OCTOBRE 1977 *12 F*

Cher abonné, cher lecteur,

Nous avons rencontré, ces derniers mois, certaines difficultés dûes à une désorganisation de nos services d'informatique et de routage.

Cette désorganisation a entraîné, outre un certain retard dans l'acheminement de la revue, des irrégularités dans le service de quelques-uns de nos abonnés.

Aidés par votre courrier et par vos réclamations, et au terme d'un patient travail de mise à jour, nous avons fait en sorte que la situation soit désormais rétablie et que nos abonnés reçoivent, en temps voulu, leur revue. Nous demandons à tous nos abonnés de bien vouloir nous excuser pour ces contretemps et de nous signaler les irrégularités qui pourraient encore persister.

Depuis Septembre 1976, les Cahiers du Cinéma paraissent régulièrement à chaque fin de mois. C'est sur la base de cette régularité que nous faisons appel aux lecteurs pour que, massivement, ils s'abonnent à notre revue.

Non seulement l'abonnement apporte un soutien moral au travail de la revue, mais il lui assure une base économique saine, aujourd'hui indispensable.

ABONNEZ-VOUS !

(Pour vous abonner, découpez le bulletin d'abonnement qui se trouve à la page 66 du numéro.)

cahiers du
CINEMA



Dessin de L. de Vinci (document Viollet).

Notre dernier numéro était bien le n° 279-280, et non, comme le signalait la couverture, le n° 278-279.

N° 281 **OCTOBRE 1977**

REDACTION EN CHEF : Serge DANEY, Serge TOUBIANA. ADMINISTRATION : Anne-Marie ROY. DOCUMENTATION : Thérèse GIRAUD. REDACTION : Pascal BONITZER, Jean-Louis COMOLLI, Danièle DUBROUX, Thérèse GIRAUD, Pascal KANE, Serge LE PERON, Jean NARBONI, Jean-Pierre OUDART et Louis SKORECKI. Les manuscrits ne sont pas rendus.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Faubourg-Saint-Antoine), 75012 Paris. Administration-abonnement : 343.98.75. Rédaction : 343.92.20.



Programmation du regard

Pour une nouvelle approche de l'enseignement de la technique du cinéma

par
Claude Bailblé

A l'origine de ce texte, un manuel destiné aux étudiants du Département Cinéma de l'université de Vincennes où Claude Bailblé (également co-auteur d'un ouvrage sur *Muriel*) est enseignant. L'auteur l'a remanié en vue de l'adapter à une parution dans les Cahiers. Nous publions aujourd'hui le début de la première partie, consacré à l'image.

Il ne s'agit pas, le lecteur s'en convaincra sans peine, d'un manuel technique au sens habituel du terme, mais d'une tentative originale de lier le savoir technique à des interrogations plus vastes concernant la théorie du cinéma. Elle devrait permettre de revenir sur une série de questions (« Technique et idéologie ») à la lumière d'une problématique où la psychanalyse joue un rôle important. Son ambition est de rendre le gouffre entre savoir-faire techniciste et recherches théoriques un peu moins abyssal.

Avant-propos

Encore cette vieille question de la division du travail : encore et à nouveau cette coupure entre les artistes et les techniciens, les créateurs et les exécutants. A nouveau, car elle a déjà été abordée d'une certaine manière, dans les *Cahiers*, par J.-L. Comolli (Technique et Idéologie)

Cette ligne de partage, cette démarcation fait frontière un peut partout, là où le travail d'un seul ne suffit pas à tout faire. Au cinéma, elle découpe des tâches, assigne des rôles, distribue des pouvoirs qu'un certain corporatisme s'emploie à immobiliser.

Dans cette immobilité, des idéologies s'aménagent ; d'un côté, on feint de prendre au sérieux *les ressorts secrets* de la technique : on les leste d'un poids de Science, on fait du savoir-faire technique, le savoir-faire cinématographique ; la technique a ses raisons que le génial créateur lui-même ne peut connaître : on le lui fait donc savoir, tout en restant à sa place. De l'autre côté, au contraire, on s'emploie à minimiser *la frayeur* que cause cette ignorance ; l'incapacité pratique, la méconnaissance de l'appareillage se dissolvent mystérieusement en d'autres savoirs, s'évanouissent au ciel de la création, en sa toute-puissance ; tant de subtilités, d'ineffables intuitions, échouent cependant sur la plus plate des thèses : sans ces techniciens, sans ces hommes de métier, on ne pourrait rien.

Et pourtant, il n'y a guère de réalisateurs qui n'aient rêvé un jour ou l'autre de prendre les manettes ; il n'y a guère de techniciens qui n'aient eu envie de quitter leur machine et de s'y mettre... C'est que la frontière est théoriquement bien floue entre technique et création : on l'appelle écriture, style, ou mise en scène. Et de fait les meilleures intentions ne suffisent pas à faire un bon film, et les techniques les plus sophistiquées ne garantissent pas la moindre réussite : « Ce n'est pas une bonne image, un bon son, c'est juste le bon registrement d'une image, d'un son. » Au Département Cinéma de Vincennes, cette coupure est déjà perceptible chez ceux qui abordent la fabrication de films. Non qu'il y ait d'un côté des amateurs de technique et de l'autre des passionnés qui ont quelque chose à dire. Cette séparation, en réalité, ils la portent en eux, et doivent en vivre les frottements, les vides, les improductions, comme sans doute les lecteurs des *Cahiers*. C'est que la division des tâches dans la profession a fini par creuser un fossé dans les discours qu'on tient sur le cinéma.

D'un côté, il y a les manuels techniques et strictement techniques, de l'autre, le dire théorique, où il n'est jamais question des opérations, des réglages qui donnent au film son existence concrète, son style, son épaisseur narrative.

C'est là qu'il faut jeter quelques ponts, c'est là qu'il faut se risquer, au moment où justement des cinéastes créent des ateliers de production autonomes, au moment où des groupes de réalisation inventent, avec souvent leur propre matériel, un autre rapport à la technique et aux infrastructures de traitement, c'est-à-dire au budget...

C'est ce rapport borné à la technique, qu'on a dénommé le technicisme (ou son envers : le mépris de la technique) qui est en train de changer — sinon de se déplacer. L'attrait de la technique, il est vrai, pourrait bien muter en un ailleurs, soutenu par son origine : l'appareillage joue comme objet transitionnel. S'y déploie un amour régressif qui tente encore d'épuiser la perte cruelle où se déplore la forclusion de l'Autre et de réparer, inépuisable, cette séparation initiale. Objet transitionnel, certes, qui pourrait fort bien être aussi objet de déplacements.

1. L'image

Voir, c'est avoir une idée de ce qui est devant nos yeux, sans avoir besoin d'y penser. Pour comprendre cet impensé, il nous paraît nécessaire de retourner au monde visuel du petit d'homme, à la genèse de l'espace pour chacun de nous. Comme par hasard, le cinéma viendra hanter, par son dispositif, les lieux mêmes de la première enfance.

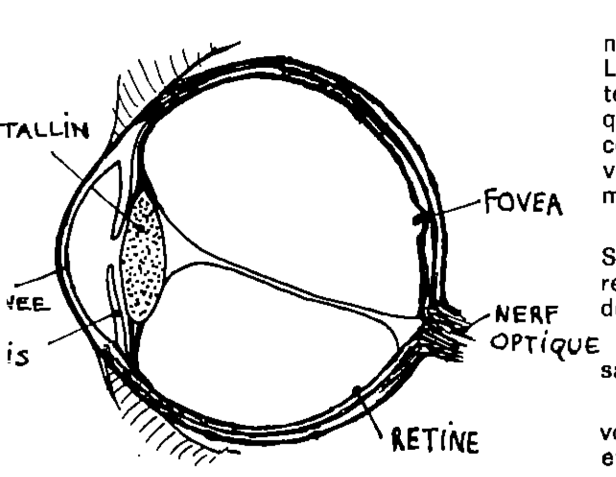


I. LA VUE, LE REGARD, L'ECRAN

« L'homme est un dieu déchu qui se souvient des cieux. » Vigny.

L'enfant de deux à six mois sourit aux anges... Peut-être se prend-il pour un angelot voletant au plafond ? Il faut voir cette béatitude lorsqu'un visage se présente à lui : ce sourire illuminé devant les yeux, ceux de sa mère, ou ceux d'un simulacre en carton peint [1]. Temps bienheureux du « moi-tout » indistinct, de l'impensé, de l'immédiat. Pour le nouveau-né, en effet, il n'y a ni jour, ni nuit, ni sommeil, ni veille, ni objets, ni personnes. Il est *tout* entier dans l'expérience originelle du plaisir. Quasiment hors du temps, se confondant avec l'immortalité et la transparence du par-tout. Paradis sur fond de taches pré-chromatiques et informelles, plages remuantes où se faufile la couleur. Il ne se représente pas encore ce que son œil saisit.

Mais, voilà ! l'angoisse... Vers le sixième mois, l'enfant ne sourit plus qu'à sa mère, première personne secourante. Le voici, aimant un Etre, cet Autre primordial. Il sait maintenant qu'il est : il découvre le dedans et le dehors, ce qu'il voit n'est que le plan-image dans son œil de ce qui constituait le « tout-indistinct ». L'œil se sépare de ce qu'il voit, devient organe, et cela vaut comme le symbole d'un manque primordial [2].



Avec cette perte originelle, s'institue la conscience du Sujet : il ne lui reste que la vision de l'apparence, et l'apparence fait masque. Quelle chute ! Vertige du main-tenant, de l'ici-bas [3].

Scrutons de plus près cet œil, que l'on ne peut regarder, sans être autrement que surpris, dans une glace.

Je suis là, devant un miroir, à réfléchir. Je me vois me voir. A me regarder ainsi, luttant entre l'image que je vois et l'Etre que je me sens, il me vient comme un mal de tête



de cette schize oscillante, un effet *larsen* insupportable, qu'il me faut stopper. Car ma raison vacille de cette réflection multipliée, de ce vecteur qui alterne. Je suis comme néantisé d'être réduit, moi, Sujet mortel mais vivant, à cette apparence (ma peau) que mon œil appréhende comme surface sauf en ce point noir et brillant, ma prunelle, par où justement j'en fais connaissance.

Je ne suis pas celui (celle) que vous voyez, pourrait-on dire, sauf à l'endroit où s'effectue le passage de cette chute. Je ne suis pas ce masque que vous voyez — et qui m'exprime pourtant. Entre l'apparence et le Réel, il y a donc le *Regard* et c'est ce qui nous reste de l'Etre primordial : une tache, un point évanouissant, un non-lieu où perdre la raison, où symboliser le manque central laissé par la castration scopique. « Sans doute, c'est par l'intermédiaire des masques que le masculin, le féminin se rencontrent de la façon la plus aiguë, la plus brûlante » (Lacan, p. 99 *ibid*).

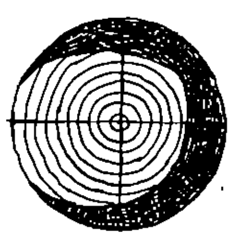
A chacun de se repérer dans cette capture imaginaire, d'y voir un écran, un jeu d'acteur.

> *« Parce que l'œil est la fenêtre de l'âme, celle-ci a toujours peur de le perdre ; de sorte qu'en présence d'une chose qui lui cause une subite épouvante, l'homme ne protège ni ses mains, ni son cœur, source de la vie, ni sa tête, habitacle du seigneur des sens, ni son odorat ou son sens du goût, mais plutôt immédiatement le sens terrifié ; et non content de fermer les yeux en serrant les paupières avec la plus grande force, il se retourne du côté opposé ; et ne se sentant pas encore rassuré, l'homme y porte une main et étend l'autre pour faire écran contre l'objet de sa terreur. »*
> Carnets, optique. Léonard de Vinci, p. 213.

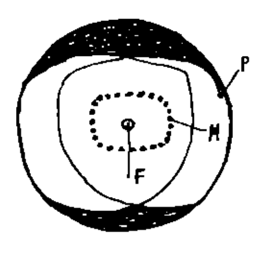
A ce qu'il paraît, la vue est marginale, périphérique, alors que le regard se pose au centre du champ visuel en un lieu pulsionnel, la tache scopique. Les physiologistes diraient que la vision fine (le regard) fait un angle solide de 1 ou 2°, la vision moyenne un angle de 20° et la vision périphérique de 200°.

Etendez la main à 45° du regard : voyez qu'il est impossible de décompter les doigts, mais qu'il est tout à fait possible de repérer s'ils remuent. La vision périphérique renseigne sur les mouvements, les approches rapides et les dangers qui s'ensuivent [4] ; elle sert surtout à déclencher la poursuite oculaire, à orienter le regard sur les signifiants que la vue découvre.

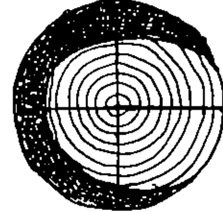
> *« L'œil n'a qu'une ligne centrale et voit distinctement toutes les choses qui lui parviennent sur cette ligne. Autour d'elle, il en existe une infinité d'autres qui adhèrent à celle du centre, et leur force est d'autant moindre qu'elles sont plus éloignées de la ligne centrale. »*
> L.d.V. Carnets, optique, p. 237.



Champ visuel gauche

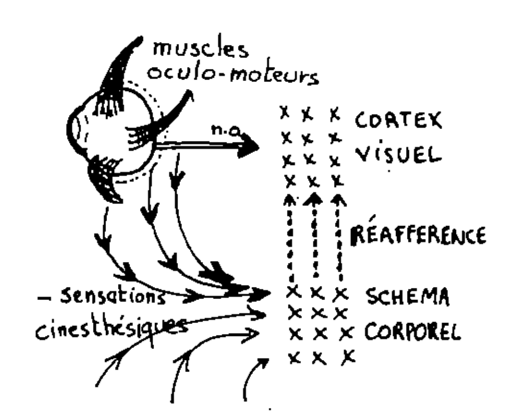


Champ visuel binoculaire



Champ visuel droit

P : champ périphérique 200°
M : vision moyenne 30°
F : vision fine 2°



Quand la réafférence est perturbée on dit « la tête me tourne ! » et en effet le champ visuel se met à bouger.

Première proposition. — Quand le regard se déplace, le champ visuel reste fixe.

Nos yeux se déplaçant constamment, l'image qu'ils forment sur la rétine bouge aussi, et pourtant ce que l'on voit reste stable. Ainsi, dès l'origine, le Sujet se trouve effacé de ce qu'il perçoit et échappe à la conscience de son existence. *Comment l'image est-elle stabilisée ?* Lors d'un acte moteur volontaire, il s'opère une *signalisation,* un signal est émis vers les structures sensorielles pour compenser les modifications perceptives qu'entraîne ce mouvement. Ainsi, en ce moment, vous lisez ligne après ligne, par saccades oculaires. En même temps qu'il envoie des influx moteurs aux muscles oculo-moteurs, votre cerveau émet des signaux (décharges corollaires associées) au cortex visuel pour annuler la perception des mouvements de l'image au fond de l'œil (théorie de la réafférence [5]).

Petite expérience : déplacez passivement votre œil droit par une légère pression du doigt sur le globe oculaire ; le champ visuel se dédouble, l'image droite glisse sur l'image gauche. Le mouvement artificiel du doigt n'a pas été compensé (pas de réafférence) et le champ visuel ne peut être stabilisé.

Par contre, si vous dirigez vos yeux normalement, le champ visuel ne bouge pas ; seule la tache scopique, le point de fixation se déplace et vous pouvez le percevoir ; au lieu de sentir le champ visuel se déplacer (c'est ce qu'on attendait) vous sentez le lieu de votre regard se déplacer dans un champ immobile (vois-ci, vois-là). S'il s'agit juste d'un coup d'œil, la tête ne bouge pas. Mais il s'agit de porter son attention durablement, la tête tourne avec le regard, afin de ramener la déflexion oculaire à zéro, de ramener la tension musculaire à l'équilibre [6].

Autre expérience : Prenez une caméra, portez-la à l'épaule et visez, en essayant d'être le plus stable possible. L'objet filmé vous apparaît stable, malgré vos petits tremblements : la réafférence corticale vous permet de rattrapper ces légers mouvements du champ. Projetez ensuite cette image sur un écran ; ces mêmes vibrations vous paraîtront insupportables à vous, spectateur, qui ne pouvez effacer que vos propres mouvements et non ceux que la caméra a produits.

Il s'ensuit que lors d'une prise de vues, la caméra doit être tenu très fixe, si l'on tient à la stabilité exacte du cadre filmé. Les mouvements de caméra, s'il y en a, devront être coulés et fluides, si l'on tient à maintenir caché le dispositif et le regard qui le saisit.

Deuxième proposition. — Quand j'existe, mon regard accommode, converge dans la profondeur.

A partir de deux mois, les yeux s'agitent. Des petits mouvements incessants, qui semblent déjà chercher quelque chose. Vers la demi-année, c'est le regard qui vient à se déplacer latéralement, verticalement, obliquement (en azimuth) mais aussi en profondeur, sagittalement (en site). Ces deux systèmes définissent un lieu dans l'espace, au loin ou au près : *l'endroit du regard.* Lorsque la mère s'en va, revient, l'enfant se règle volontairement dans la distance, dans l'éloignement, par une double opération que la cinesthésie [7] lui rapporte : *la convergence des axes visuels, l'accommodation pour la mise au point.*

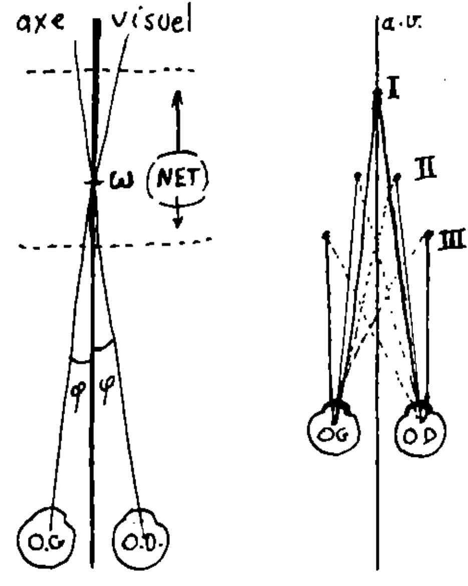
Ces deux opérations couplées (elles fonctionnent en synergie) renseignent de façon précise sur la *distance* à laquelle le regard se pose.

Avant de devenir pré-conscientes, c'est de pouvoir les faire volontairement que l'enfant a pris conscience de son regard [8]. Nous verrons qu'au cinéma, il ne reste rien de cette double opération.

Et en effet, lorsqu'on accommode au plus près, la convergence des axes oculaires augmente, lorsqu'on accommode au loin, la convergence diminue. On peut distinguer ainsi une variation de profondeur de 0,4 mm à un mètre, de 4 mm à 10 m, de 40 m à 1 km. Il s'ensuit une grande aptitude à établir une ségrégation des plans dans la profondeur (tout près, proche, au loin, très loin...).

L'extraordinaire acuité stéréoscopique de la vision binoculaire, élaborée par les signaux cinesthésiques issus des muscles orbiculo-moteurs, permet de distinguer le passage d'un point de visée à un autre de façon très fine. Quand vous accommodez/convergez sur la lune, objet situé quasiment à l'infini, puis sur les nuages situés seulement à 2 km, la différence de convergence fait un angle de 5 secondes d'arc seulement, et vous vous y retrouvez. Comme quoi, on peut être dans les nuages ou dans la lune, avec précision.

VERGENCES : I regard qui scrute
II regard qui aime
III regard débranché



Le lieu scopique w se définit d'une accomodation variable sur l'axe visuel

La tache visuelle se définit aussi d'une *vergence* variable des axes oculaires

L'accommodation donne une image nette, fait la mise au point, et la convergence amène les deux images rétiniennes en superposition exacte.

Il reste néanmoins, qu'en dehors de cette tache où les images formées sur les deux rétines se ressemblent, s'assemblent — on voit un seul objet, alors que l'on a deux yeux — qu'en dehors donc du plan où se fait l'accommodation, les images sont floues et dédoublées. Une opération centrale de fusionnement s'est faite sur le plan d'accommodation, tandis que les dédoublements flous, hors de ce plan, ont été rejetés de la conscience.

Expérience : Tendez la main devant vous, accommodez à 10 m ; la main se dédouble, mais ce dédoublement est comme effacé de la conscience. Accommodez sur la main, c'est le décor qui se dédouble et devient flou, mais ce flou s'estompe à son tour...

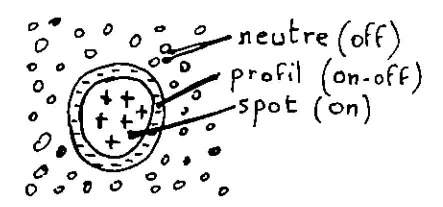
En somme, que se passe-t-il avec l'accommodation/convergence ? D'une part, la vision binoculaire est effacée comme telle : l'image est stéréoscopique, mais unique, et on pourrait facilement se prendre pour un cyclope, si l'on n'avait la vision de nos semblables, ou si l'on n'avait déjà subi, à l'occasion, cet étrange dédoublement permis par l'alcool. D'autre part, le flou dédoublé est effacé comme tel hors de la tranche d'espace où l'on accommode, tranche dans laquelle de la convergence se tient faiblement en réserve pour affiner l'estimation de la distance.

Troisième proposition. — L'espace est appris, lorsqu'il n'est pas encore à prendre.

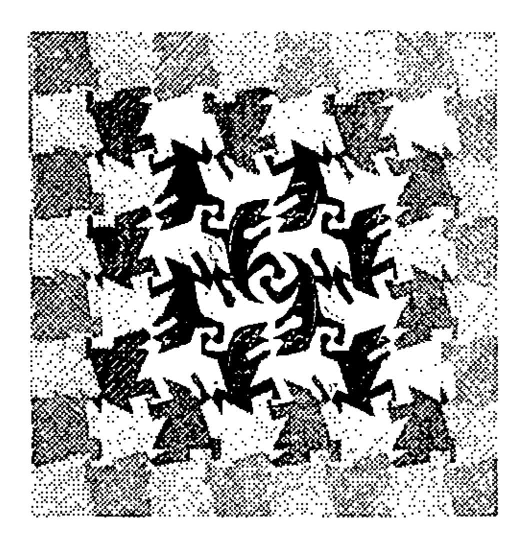
Avant d'aller toucher les objets qu'il a entrevus du fond de sa couche, de faire l'épreuve de la réalité par la marche hors du berceau, de classer les perceptions d'avec les hallucinations, bref d'inventorier l'espace avec la bouche et les doigts, le petit d'homme va un peu à l'aventure.

Il y a du signifiant dans ce qu'il voit, qui se répète et qui doit être appris. Il y a un appétit de voir, né justement de la castration scopique, une voracité du regard, une démangeaison de savoir.

L'individualisation *d'une forme sur un fond* rend possible l'émergence d'une figure (immobile) ou d'une allure (mou-



Processus d'inhibition latérale : il y a un liseré d'ombre autour de chaque lumière, un profil.



vante). Des amplificateurs de contraste, disposés à même la rétine séparent les forces lumineuses des choses, établissent la ségrégation du noir-gris-blanc et surtout forment des contours, comme les traits d'un dessin, autour des plages de luminosités différentes [9]. Le système visuel extrapole ensuite entre celles-ci, les régions d'intensité constante n'ayant pas besoin de fournir d'informations. Economiquement énergétique, ce système réalise l'image la plus simple, refoulant la couleur sous la figure. Il s'ensuit des formes sous un éclairage.

Avant d'apprendre à reconnaître les objets, le petit d'homme n'aurait donc accès qu'à leurs formes [10] dans des dimensions continuellement variables selon leur distance.

C'est que la dimension réelle des choses n'est pas encore connue [11] et leur taille peut apparaître changeante, voire monstrueuse, si elles sont investies d'une peur ou d'une haine.

Regardez une main à 25 cm et l'autre à 60, elles vous apparaissent de même *taille*, bien qu'elles forment des images de *dimensions* différentes sur les rétines.

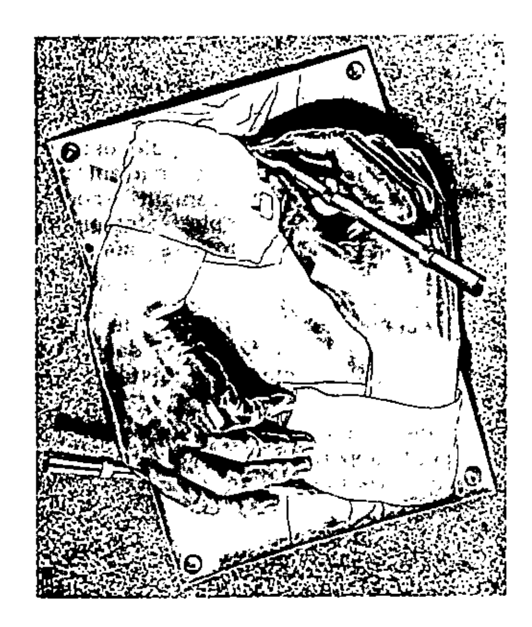
> « *Pourquoi, quand l'image de la lumière diminue sur la prunelle, lorsque cette chandelle est emportée très loin de l'œil, elle ne décroit pas pour le jugement des spectateurs, sauf par le degré de son éclat.* »
>
> Carnets, optique. L.d.V., p. 228.

Cet apprentissage des distances, de la profondeur, ne s'est pas fait en un jour, et il peut rester ici ou là des fantasmes d'énormité (repris au cinéma dans les films à monstres, genre *Attention au Blob, King Kong*, etc.) qui expriment bien le grandissement entre bébé et adulte mais aussi la charge des objets appréhendés de très près (hallucinés ou non).

N'y a-t-il pas dans le changement constant de l'*échelle de plan* au cinéma [12], du plan d'ensemble au gros plan, quelque chose de voisin ? Les objets changent de dimensions et l'œil ne peut les ramener, comme dans la vision directe, à une distance réelle plausible. La proximité est alors signe d'intensité ou de dramatisation. Le forcing du *gros plan*, c'est moins de mettre l'objet à portée de bouche que de prélever le détail de la tache scopique (l'œil qui scrute) et de produire son assomption dans l'agrandi, sans qu'il y ait le moindre effort d'attention à faire [13]..., c'est en quoi il fascine.

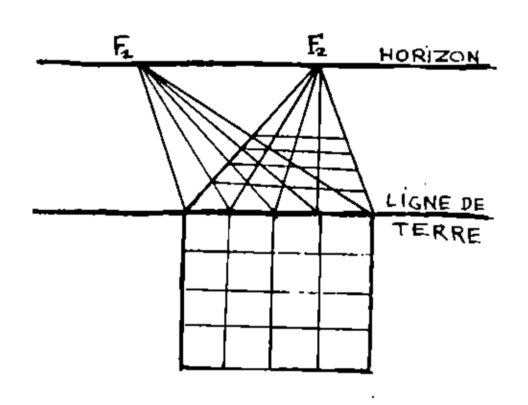
Poursuivons. Comment se fait l'appréhension de l'espace en son ensemble ? Avec l'apprentissage de la marche, les objets acquièrent leur taille réelle (après les avoir touchés, ils sont moins sujets à l'hallucination). Cela suppose évidemment que soit intériorisé *le principe de constance*, à savoir la permanence des choses et des êtres dans le décours du temps (la « mêmeté d'être », dirait F. Dolto). C'est-à-dire que ce qui disparaît de la vue existe encore (il y a un espace-off) et qu'en outre soit admis *le principe de causalité*, c'est-à-dire que les effets soient logiquement produits par des causes (il y a une consécution-conséquence : ce qui suit étant vu comme causé par).

Par le jeu des ombres et des reflets, par la plus ou moins grande transparence de l'air, par la matière de leur surface, par le souvenir de leur taille ou leur mouvement, on peut estimer la distance des objets qu'on voit, s'approcher d'eux ou les regarder puisqu'ils sont dans une profondeur. Il s'ensuit que *la perception du relief est possible, même en vision monoculaire.*



Quatrième proposition. — L'espace se construit, s'y dénie la perte du réel.

Avant la castration scopique, point de désir, puisque pas de manque-à-être. Avec la perte originelle du Réel, de l'indistinct de la béatitude, le Signifiant appât-rets (rets-rétine-réticule) au regard de l'enfant et il commet le péché de la connaissance. Comment pourrait-il y échapper, pris dans le désir de l'Autre ? La construction de l'espace, sous la poussée du désir nouveau-né, est d'abord une projection organisatrice de la profondeur et de la largeur du champ visuel. Espace à désirer (s'y meut l'Autre), espace à structurer (pour s'y mouvoir à son tour). L'image, formée par le rayon optique, est celle de sa cause : *cause première*, celle de la perte originelle et de l'émergence du Signifiant. S'entend alors « le battement de la causation, de la rayure primitive marquant son être atteint pour la première fois par la grille du désir » [14]. Dès lors, la couleur est refoulée au profit des formes et contours, comme en témoigne la quête incessante du « point », de la mise au net. Les choses ne me voient pas et cependant je les regarde. Et que me disent-elles ? (colli)-mate un peu. L'œil en proie au manque, au désir, scrute, contemple, dévore, *se repère* : accommodation, convergence, perception de la taille et de la dimension des choses. Fils géométriques, ficelles laborieuses qui construisent la profondeur et font pâlir le souvenir coloré. Fils tendus de la perspective.



II. — REPRESENTATIONS

> « *Comment toute grande masse projette au loin ses images, lesquelles ont la capacité de diminuer à l'infini.* »
> L.d.V., Carnets, Optique, p. 238.

> « *La perspective nous vient en aide, là où le jugement est en défaut à propos des choses qui vont en diminuant.* »
> L.d.V., p. 309.

C'est à la Renaissance qu'en Occident « l'art s'élève au rang de la science », et que la perspectiva artificialis vient objectiver (bien avant l'objectif photographique) le visuel empirique (perspectiva naturalis). Brunelleschi redécouvre la perspective à l'aube du Quattrocento, il s'agit de centrer, autour d'un point de vue pris arbitrairement, une spatialité infiniment étendue, décrite selon les règles de la géométrie projective. A l'espace discontinu, agrégatif de la peinture médiévale, est substitué l'espace systématique et déjà pré-cartésien de la Renaissance ; dès lors, la représentation est dominée par des points de fuite qui font copinage avec l'infini.

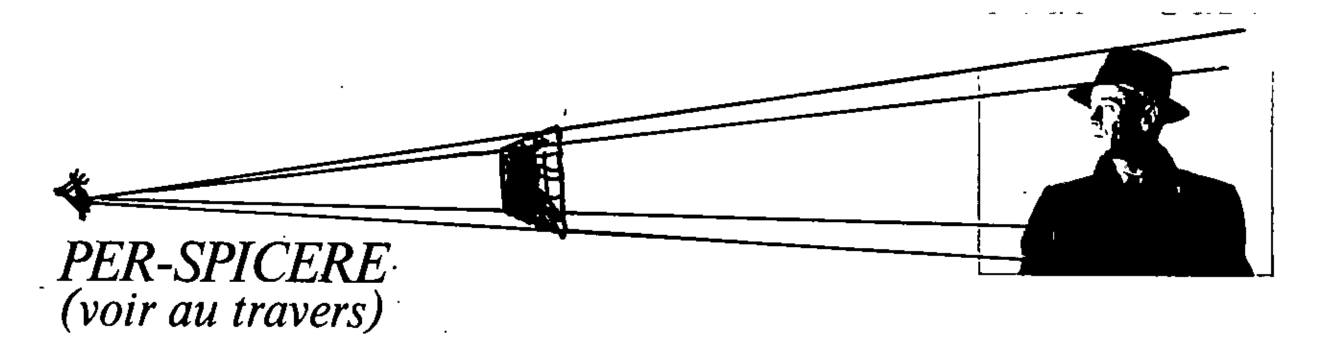
> « *En peinture, la perspective se divise en trois parties principales : la première traite de la diminution que subit la dimension des corps à diverses distances ; la seconde concerne l'atténuation de leurs couleurs ; la troisième l'imprécision des formes et des contours à diverses distances.* »
> L.d.V. *Carnets*, p. 312.

Cela veut-il dire que l'espace, dans son approche, se constitue nécessairement aujourd'hui selon les normes perspectivistes issues de la Renaissance ? Inversement, est-ce que l'enfant de l'Antiquité, sans connaître la perspectiva artificialis, ne savait pas tout aussi bien descendre un escalier, désigner un objet au loin, évaluer une distance ?

C'est que la représentation perspectiviste n'est qu'*un système de repérage* de l'espace (plus précis que les autres, sans doute).

Il n'est pas hasardeux qu'il soit apparu à l'époque des premiers commerces internationaux, à l'âge des grandes découvertes. Le besoin de codifier exactement l'espace le plus courbe qui soit (le globe terrestre) sous forme de cartes et de plans (la planisphère) avec le maximum de précision, en s'aidant de l'astronomie, a correspondu à la montée de la classe du négoce au début de ses conquêtes.

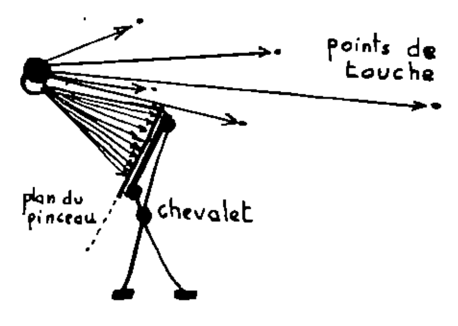
Ce *système de repérage* reproduit donc au mieux un espace courbe à bords diffus et indistincts (le champ visuel) sur un espace-plan à bords finis, rectangulaire comme une fenêtre ouverte sur le monde, correspondant à la vision détaillée de l'œil ; ensuite, supprimant le flou, il rend inutile l'accommodation et son corollaire la convergence, qui va de pair. Enfin, puisqu'il se satisfait de la vision monoculaire, tel un cyclope, il imprime la profondeur dans un plan, par la ségrégation des grandeurs d'objets réputés constants.



« Pourquoi l'Antiquité n'a-t-elle pas déjà fait ce pas apparemment si simple qui l'aurait amenée à couper la pyramide visuelle par un plan et, de là, entraînée à pousser jusqu'à une construction de l'espace véritablement exacte et systématique ? », s'interroge Panofsky [16].

C'est qu'à cette époque le sentiment de l'espace ne revendiquait nullement l'espace systématique. La réalité était discontinue. Aujourd'hui, le *découpage filmique* satisfait encore cet appétit de voir, cette multiplicité des points de vue, que le tableau médiéval rassemblait. Car il n'y a pas de point de vue exhaustif où la quiddité des choses viendrait à se résoudre. Même en fractionnant l'écran en plusieurs plans simultanés (Godard).

Et pourtant la représentation fascine.



L'œil du peintre.

D'abord, elle repose le regard, d'un travail qui n'est plus à faire. Le peintre est allé chercher par petites touches (littéralement il touche du regard) ce que les apparences lui rapportent dans la profondeur, sous un angle très petit (des taches), et les a déposées par petits coups de pinceau en une succession de petits dépôts juxtaposés. Il a sali sa toile, point par point, ramenant chaque regard à un geste pointé, formant du donné-à-voir. De son côté le cinéaste a cadré, délimitant un espace qu'un « objectif » inscrit sur un film. (Le donné-à-voir évite de chercher du regard...)

Ensuite, la représentation occulte par des leurres *les effacements*, qu'elle a introduits : elle rend inutile la réafférence corticale (indice qu'on est dans le réel) par une stabilité rigoureuse du tableau ou de l'écran. Par quoi la représentation surimpressionne la présentation ; par ailleurs, elle immobilise le corps du spectateur : il n'y a plus de quoi tourner la tête — repos — puisque le lieu du regard est figé sur une toile immobile, regardée à bonne distance. Subsistent seulement quelques petits mouvements oculaires (nystagmus)

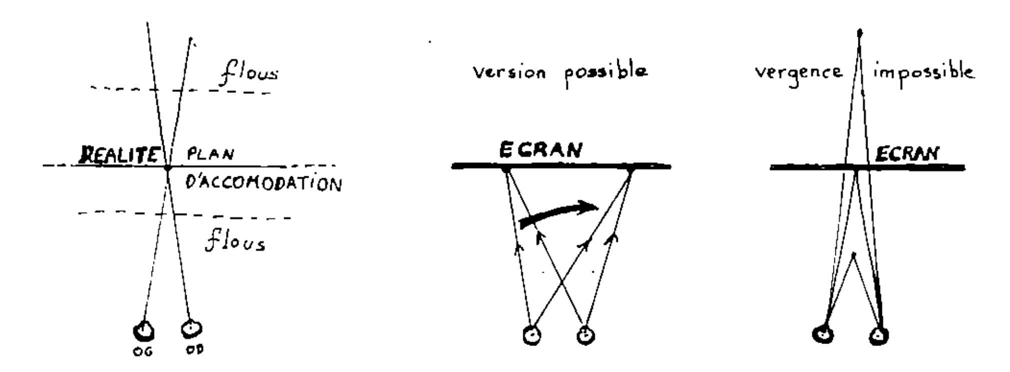


d'exploration de l'écran, qui font collure de l'impression de réalité (au cinéma) avec l'effet de Réel [17]. Enfin, elle efface la vision binoculaire, et partiellement le flou, mais surtout elle scotomise le réglage de l'accommodation en profondeur et de la mise au point. La pupille est totalement immobile et le regard s'en trouve fasciné : plus de dédoublement à effacer, plus de flous, l'écran est opaque et impose sa profondeur.

(Sans cette représentation de l'éloignement, tous les objets viendraient au premier plan grossir la cacophonie de leur mélange, en un grouillement inextricable.)

Aussi bien ne se retient-on guère d'être l'écran de ce qui nous regarde.

En somme, devant le tableau ou devant l'écran, *je ne peux faire qu'une mise, au point où je le regarde,*



mais je peux faire dix versions de ce point.

Re-présentants, le tableau et l'écran cachent leur faiblesse : l'absence de relief, de profondeur, par une simulation parfaite de la distance. Des lignes de fuite s'en vont en un point géométral s'amenuiser au zéro de l'infiniment loin, se réduisant en une buée imperceptible. Point géométral [18], œil virtuel, qui du fond du tableau regarde les lignes de fuite s'écourter en ses bords.

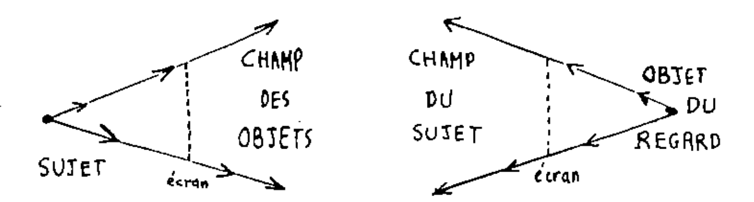


En prélevant touche par touche, le peintre pouvait placer le point de fuite au milieu ou sur le côté, en haut ou en oblique, voire même en dehors de son tableau. « L'objectivité » de l'objectif photographique, c'est justement de toujours le placer en plein milieu de l'image, en son centre, par la marche même des rayons optiques.

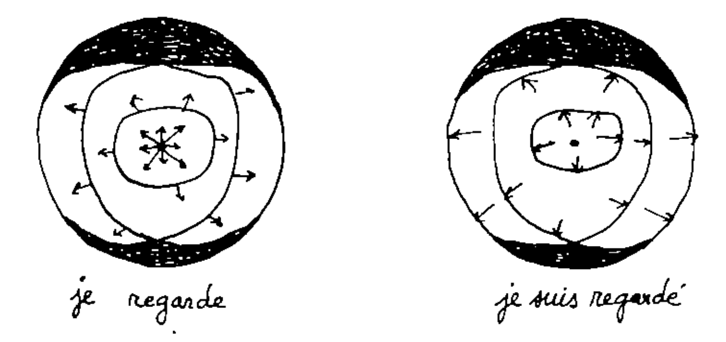
III. LA SCHIZE ORIGINELLE

A tout instant, je suis dans le réel, et le plan image de ce réel est en moi. Cette bipartition instaure la schize de l'Etre : le plan image déborde de l'œil et devient imaginaire.

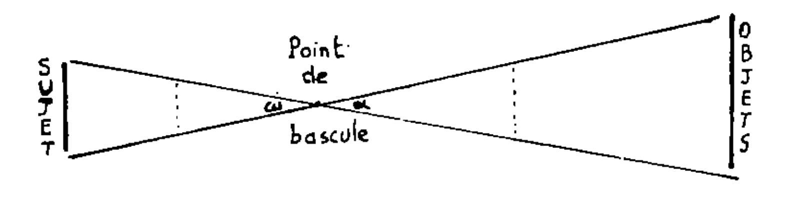
> *« Dès que l'air est illuminé, il s'emplit d'une infinité d'images, causées par les diverses substances et couleurs qu'il contient ; et pour ces images l'œil est cible et aimant. »*
> L.d.V., *Perspect.*, p. 307.



Pour comprendre la pulsion scopique, il faut ajouter que le regard se fait connaître aussi en dehors de moi : cette tache visuelle, ce lieu scopique, ça me regarde aussi.



Dès lors, la vue apparaît à double sens : *je regarde, je suis regardé.*



Tout dépend de ma place en α ou en ω, point unique, mais point de bascule (dont j'énonçais l'instabilité devant le miroir). Et cette bascule, oscillante et fragile, se fait en une brusque asymptote du vecteur regard, qui pirouette dans l'autre sens.

« Je ne suis pas seulement cet être punctiforme qui se repère au point géométral d'où est saisie la perspective... Le tableau, certes, est dans mon œil. Mais moi je suis dans le tableau » [19].

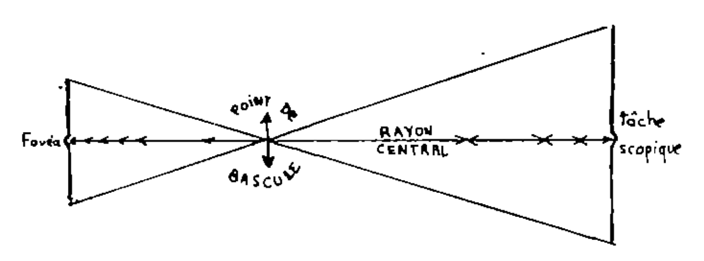
Et Vinci, que disait-il ? Que le réel (au dehors) s'échange avec son image (au dedans) par un point de symétrie (le cristallin) et que les deux coexistent et se mélangent.

> *« La perspective emploie pour la distance deux pyramides opposées, dont l'une a son sommet dans l'œil et sa base à l'horizon, et l'autre a sa base du côté de l'œil et son sommet à l'horizon. La première se rapporte à l'univers et embrasse la masse des objets*

qui passent devant l'œil comme un paysage par une étroite ouverture. Les objets aperçus par ce trou sembleront d'autant plus nombreux qu'ils seront éloignés de l'œil (...). La seconde pyramide se rapporte à une particularité du paysage, qui paraît d'autant moindre qu'elle s'éloigne davantage de l'œil... »

L.d.V. *Perspectives*, p. 312.

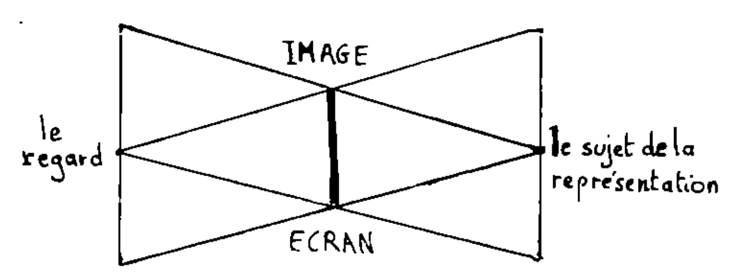
Le point de fuite de la perspectiva naturalis est donc la marque d'un œil : soit qu'il me regarde, soit qu'il origine mon regard. Là où la lumière ne rencontre que des choses, des objets ou des murs, elle s'abîme en pure perte sur ce qu'elle réchauffe. Dans l'œil au contraire, elle est ressaisie pour former une image : un système optique réalise ce renversement, sur un point de bascule. En une remarquable fusion, le centre optique du cristallin est à la fois le point origine α et le lieu ω du regard, puisqu'il contient et dirige la ligne de visée qui va de l'objet à l'œil et de l'œil à la fovéa, zone sensible de la vision fine.



« Pourquoi les lignes pyramidales partant des yeux arrivent en forme de pointe à l'objet regardé ? Comment les choses vues forment dans l'œil une pyramide ? Comment les deux yeux forment une pyramide dans l'objet vu ? »

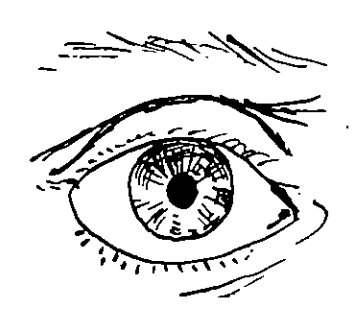
L.d.V., *Carnets*, p. 221.

On est là tout près du schéma lacanien [20].



« Les deux triangles sont ici superposés, comme ils sont en effet dans le fonctionnement du registre scopique. » (J.L.)

Il a été dit que la lumière se propageait en ligne droite ... sauf lorsqu'elle rencontre l'œil, justement, où elle subit *l'emphase de la convergence* qui n'est pas rien [21].

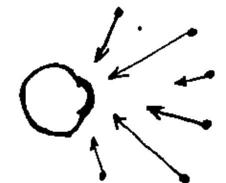


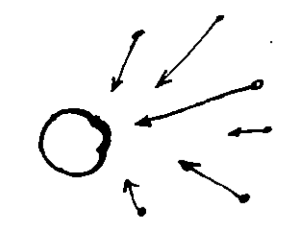
En sa vertu, elle amène tous les rayons qui n'en peuvent mais, à pénétrer dans une chambre obscure, par l'étroit passage de la pupille qui les condense, et ce passage contracte l'entièreté du monde en ce fond d'œil si exigu que je me plais à le contempler, avec un amusement fripon. On voit en quoi il est malin cet œil.

Apparemment, tous les rayons convergent vers mon œil et je suis le centre de ce que je vois. *Imaginairement*, je contiens donc tout l'espace, je suis devant l'univers.

Mais, en même temps, je sais que les rayons lumineux

CONVERGENCE

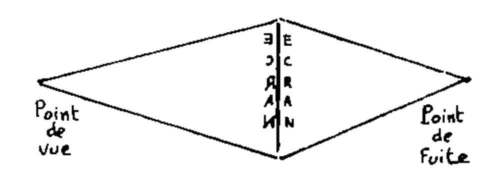




OMNIVOYANCE



Le non-convergent
Le non-triché



s'émettent en toutes directions, divergent en tous points de l'espace, et que je ne suis qu'un de ces points (ma pupille) pour les recueillir. Il n'est donc pas aussi malin que ça, cet œil.

C'est que je suis regardé de partout, alors que je ne vois que d'un point. D'où le fantasme d'un être absolu, omnivoyeur, qui serait partout et pourrait tout voir.

« Ce désir de puissance qui habite l'homme et nie toute distance » [illegible] est transféré sur un être suprême. Perdu dans une immense étendue (qu'on se rappelle), et immobilisé dans son berceau par son incapacité, l'enfant regarde sa mère occuper tous les points de l'espace, disparaître, revenir. Peut-être mesure-t-il là son impuissance, sa « divine » dépendance ?

> *« L'atmosphère, en son tout et chacune de ses parties, est pleine des images des corps qu'elle contient. »*
>
> L.d.V., p. 213.

L'emphase de la convergence oscille donc entre ces deux extrêmes : si je regarde, je réduis l'espace au point qui la saisit, au point d'oublier que je puisse être vu ; si je me sens regardé, je peux être vu de partout par une instance toute-puissante : car le propre de la pulsion scopique est d'aller à double sens, comme on l'a vu.

Il y a pourtant un point où *l'emphatique convergence* est neutralisée, démise. C'est l'axe même du système optique : les rayons centraux qui semblent émis de la tache visuelle elle-même ne subissent pas de modifications, ils conduisent leurs trajets en ligne droite, jusqu'au fond de l'œil (la fovéa) sans tricher.

Et cette ligne de mire, qui soutient le reste, c'est le non convergent dans le convergent, la vérité entourée de l'emphase. *Le point de fuite*, là où la différence s'amenuise au zéro de l'infini, est donc la marque du sujet à la limite de la fonction imaginaire : un point d'ancrage... Lorsque quelqu'un me regarde au fond des yeux, que reste-t-il de la savante perspective de nos regards croisés ? Et plus encore : le coït des regards tait le penser, les Etres s'en trouvent éblouis.

Au cinéma, au contraire, c'est la triche : Il s'agit de voir sans être vu, de regarder sans qu'on puisse être regardé, bref de s'associer à la balade de qui porte la caméra ; d'épouser sa visée, sans recul.

Par *l'identification au regard de la caméra*, censée ignorer les temps morts, et maîtriser l'espace en tous ses points, forte de sa perspective centrée au point géométral « objectif », le spectateur se met en position de supposé-savoir, de voyeur tout-puissant alors qu'il est soumis, comme dans le rêve, aux images qui se présentent. Les sémiologues disaient : l'instance racontante — disons plutôt : le désir de dormir, le désir du rêve, la paresse absolue, la bouffée d'affects.

Avec le cinéma, le fantasme d'omnivoyance, d'extratemporalité est comblé dans une narration cohérente, compréhensible, vraisemblable, et c'est en quoi il se distingue des glissades et des fantaisies du rêve, des anamorphoses oniriques. Le récit est organisé par une « Instance », mais, Dieu merci, on l'oublie.

Il faut évidemment barrer tout regard qui viendrait de l'écran et qui anéantirait ce supplément, cette hypostase de la vue, en déjouant toute possibilité de se sentir regardé.

Que cherche donc le spectateur sur l'écran ? Il cherche des regards où tromper son œil, mais des regards qui ne le regardent pas. Et en cherchant le regard en chacun de ses points, il oublie l'écran, ce rectangle borné. C'est que le regard

est ce point évanouissant qui montre les intentions et indique les désirs des personnages : aussi fait-on jouer les acteurs le plus possible face à la caméra, mais sans qu'ils regardent l'objectif [23].

« Telle est la véritable envie. Elle fait pâlir le Sujet devant quoi ? devant l'image d'une complétude qui se referme et de ceci que le petit *a* , le *a* séparé à quoi il se suspend, peut être pour un autre la possession dont il se satisfait. »

En quoi les acteurs s'apparentent aux illusionnistes : pour cacher le truc, ils jettent des regards dans une fausse direction, c'est-à-dire la bonne.

C'est un problème fréquent de mise en scène que de dégager un *créneau* entre les acteurs, pour que les yeux et les visages restent visibles. Si un obstacle en avant-plan cache un regard, il s'ensuit une rupture de la captation, qui doit être pensée. De la même manière, on ne fait pas échanger un regard n'importe où, entre deux comédiens, dans un plan, ou d'un plan à l'autre.

Au montage, on voit toute l'importance *des raccords de regards*, qui fonctionnent comme des collures de plan à plan : ils joignent en un temps continu, des espaces, des points de vue discontinus [25].

Capté par le regard, le Sujet cède à la visée qui cadra le film. Cette visée d'un Autre institue le passé dans le présent de la représentation. Forclose, cette visée, et le spectateur vient en super-position du regard prédécesseur. Il y dé-cède son pouvoir pour le prix de sa jouissance.

Mais si le moindre figurant, situé en un coin de l'image, jette un regard à l'objectif (au spectateur, car l'objectif est centré) le dispositif entier est comme troué, et toute la réalité filmique menace de s'enfuir par ce nouveau point de fuite : le regard-caméra [26].

C'est que le regard-caméra fait retourner l'asymptote du dispositif : le « je regarde » sans qu'on puisse me voir devient « je suis regardé » mais en plus d'un faux regard, d'un regard re-présenté. Dès lors, la position de supposé-savoir, d'omnivoyeur, que le spectateur s'accordait à son insu, par l'identification primaire au regard de la Kaméra [27], est défoncée : il y a un regard pré-décesseur (l'Autre) qui suscita le regard de l'acteur, car il est bien clair que ce que le comédien regarde, ce n'est pas le spectateur, mais le dispositif lui-même.

Le sous-venir du pré-cédé fait choir le re-voyeur (car il s'agit d'une re-vue) dans l'impuissance d'un Sujet abusé par un système représentatif où il croyait pouvoir annihiler sa vigilance, rêver les yeux ouverts. Ce brusque réveil lui rappelle que l'image est travaillée, qu'elle a été fabriquée de toutes pièces ; cette caméra, qui se porte en avant de l'action, se postant là même où le mauvais coup va survenir, ou encore, par une ubiquité démoniaque, en plusieurs endroits *à la fois*, n'est manœuvrée que par des mortels, se déplaçant lourdement du bidonville au palace, du passé simple au présent complexe, du flash back au flash foward.



C'est un sale coup, que ce réveil (nom de Dieu !) au fond d'un cinéma de banlieue...

Pour éviter cette déconvenue, la caméra est servie à grands frais, sur un plateau : à effets grandioses, budgets divins (et réciproquement).

Claude BAILBLE

(A suivre).

Notes

(1) On lira à ce sujet l'ouvrage de R. Spitz « De la naissance à la parole », p. 82 et suiv. P.U.F.

(2) Cf. Jacques Lacan, Le Séminaire, livre XI, chap. 6 à 9. Seuil.

(3) Ni la physiologie, ni l'optique ne suffisent dès lors à rendre compte de la vue, qui est bien autre chose qu'un mécanisme géométrique ou un influx nerveux, puisqu'elle se place d'emblée dans l'économie du Sujet.

(4) La grenouille, pourvue d'un rétine simplifiée ne forme pas d'image. Elle ne « voit » que ce qui bouge. Mettez-là au milieu d'un tas de mouches mortes, elle meurt de faim.

(5) Cf. « L'optique physiologique », en deux tomes, de Y. Le Grand, ouvrage très complet sur ces questions.

(6) L'œil est à cheval sur ses muscles, et on n'a qu'une semi-conscience de leur état de tension, ou de relâchement. Le mouvement de tête est donc plus fortement signalé à la conscience que le mouvement des yeux, quasi automatique.
Au cinéma, devant l'écran, il s'agit seulement de saccades oculaires de faible amplitude, les mouvements de tête sont inexistants.

(7) Ensemble des sensations élaborées par le mouvement des muscles, collectées par des cellules spécialisées (schéma corporel), ici les sensations nées des muscles oculo-moteurs.

(8) Avant cette accommodation, tout ce qui apparaîtra dans la buée, non figuré, non représentable. Cf. « Les couleurs renversées, la buée », article de Jean-Louis Schefer dans les Cahiers n° 230.

(9) Juste sous la mosaïque rétinienne, un réseau horizontal relie les cellules comme un grillage. Fonctionnant comme un amplificateur de contraste, il dessine des contours à l'intersection des zones sombres et claires. Les potentiels d'action recueillis au niveau des cellules ganglionnaires, en réponse à une stimulation, sont de trois sortes, « on », « off », et « on-off » (d'après Granit). Lorsqu'on excite la rétine par un spot lumineux, il s'établit en effet comme une ligne, un fil, une découpe (réponse « on-off ») autour de la région stimulée (réponse « on ») ; au-delà du spot et de son pro-fil, la réponse est nulle (« off »). Ce qui est vrai pour un spot l'est aussi pour des figures plus complexes : si le profane ne perçoit pas où passent les lignes d'ombres sur un visage, le portraitiste voit les zones faiblement différentes et en trace les limites.

(10) Faut-il voir dans la fascination pour le Noir et Blanc le goût archaïque de ces temps oubliés ?

(11) Il y a deux manières d'apprécier une *dimension* : 1) l'angle sous lequel elle est vue sans déplacer son regard, 2) l'angle de rotation que fait le regard pour se porter d'une extrémité à l'autre de l'objet. Signalons que le mot « taille » apparaît en 1223. L'œil est *tailleur d'images*, pour les sculpteurs. Détailler, c'est donc pénétrer à l'intérieur de l'image.

(12) Cf. l'article de Pascal Bonitzer, « Voici », Cahiers n° 273.

(13) Dans la réalité, c'est la convergence précise des deux yeux qui fixe le degré de dramatisation, de *focalisation* du regard. Au cinéma, la « grosseur » du plan en fera écho.

(14) Jacques Lacan, Séminaire XI, p. 73.

(15) Comme nous le montre le « De architectura libri X » de Vitruve, le travail sur plans était très au point dès le 1er siècle avant J.-C. L'élévation en perspective précédait déjà la construction en échafaudages.

(16) Dans « La perspective comme forme symbolique », Ed. de Minuit.

(17) L'examen d'une scène, d'une affiche, révèle des mouvements complexes d'exploration, d'oscillation, avec retours répétés sur certains détails, mouvements récemment mesurés par l'oculomètre (Honewell-Bull) fabriqué pour les besoins publicitaires.

(18) On verra qu'il s'agit du centre optique d'une lentille, d'un système de captation optique : cristallin ou objectif photographique.

(19) Jacques Lacan, op. cit.

(20) Jacques Lacan, Séminaire, livre XI, p. 97.

(21) La *cornée* puissance 42,36 dt donne à l'œil les 3/4 de sa puissance c o n v e r g e n t e. « Pourquoi la nature fit la prunelle convexe, c'est-à-dire bombée, comme une fraction de boule ? La nature a fait convexe la surface de la prunelle placée dans l'œil afin que les objets environnants puissent imprimer leurs images avec des angles plus grands que si l'œil était plan ». L. d. V. Carnets, p. 201.

(22) Panofsky, p. 160.

(23) Comme au théâtre où le regard-spectateur, en revanche, est permis.

(24) Dans cette citation de J. Lacan (op. cit.) l'objet a est ici *le regard*.

(25) *Pas montable*, cela veut dire ne pouvant inscrire l'illusion d'une continuité, ne pouvant effacer la discontinuité du tournage. (Je m'en tiens au film classique, narratif, tel que la télé en programme le plus souvent.)

(26) Cf. « Les deux regards » par P. Bonitzer, Cahiers n° 275.

(27) Le spectateur se croit volontiers sujet de l'énoncé qu'il voit. Oubliant le découpage, il feint de croire à la continuité des plans tournés d'une seule volée, en un seul coup. D'où la toute puissance prêtée à ce regard aérien et volatile.



Un homme, une femme et quelques bêtes
(A propos de "Cet obscur objet du désir")

par
Jean-Pierre Oudart

1) *Un Homme, une Femme, et quelques Bêtes.*

Dès les premiers plans, le dernier film de Buñuel apparaît étrangement filmé comme un documentaire, ou plutôt, comme par la caméra d'un touriste amateur, à l'emporte-pièce. Il en résulte un remarquable effet d'absence de style de prise de vue, remarquable parce que maîtrisé à l'extrême, et le sujet du film, précisément, n'est-il pas là ? Si, en effet, de manière aussi concertée, il n'y a pas d'effets de prise de vue, pas de mise en perspective de regard des images, bien qu'il y ait d'innombrables regards partout (sauf en coulisse), c'est que, dans cette fiction intitulée « Cet Obscur objet du désir », personne ne regarde l'autre là d'où il est supposé le voir, et qu'il n'y a pas d'objet du désir dans le registre de la voyure.

Je parlais de tourisme : le film de Buñuel est un voyage entre deux frontières, deux bords opposés du cinéma. D'un côté, le cinéma romanesque, amoureux, celui qui fétichise à la fois le supposé regard qui gît dans un supposé hors-champ, et le supposé objet de son désir. Fétichisme qui impli-

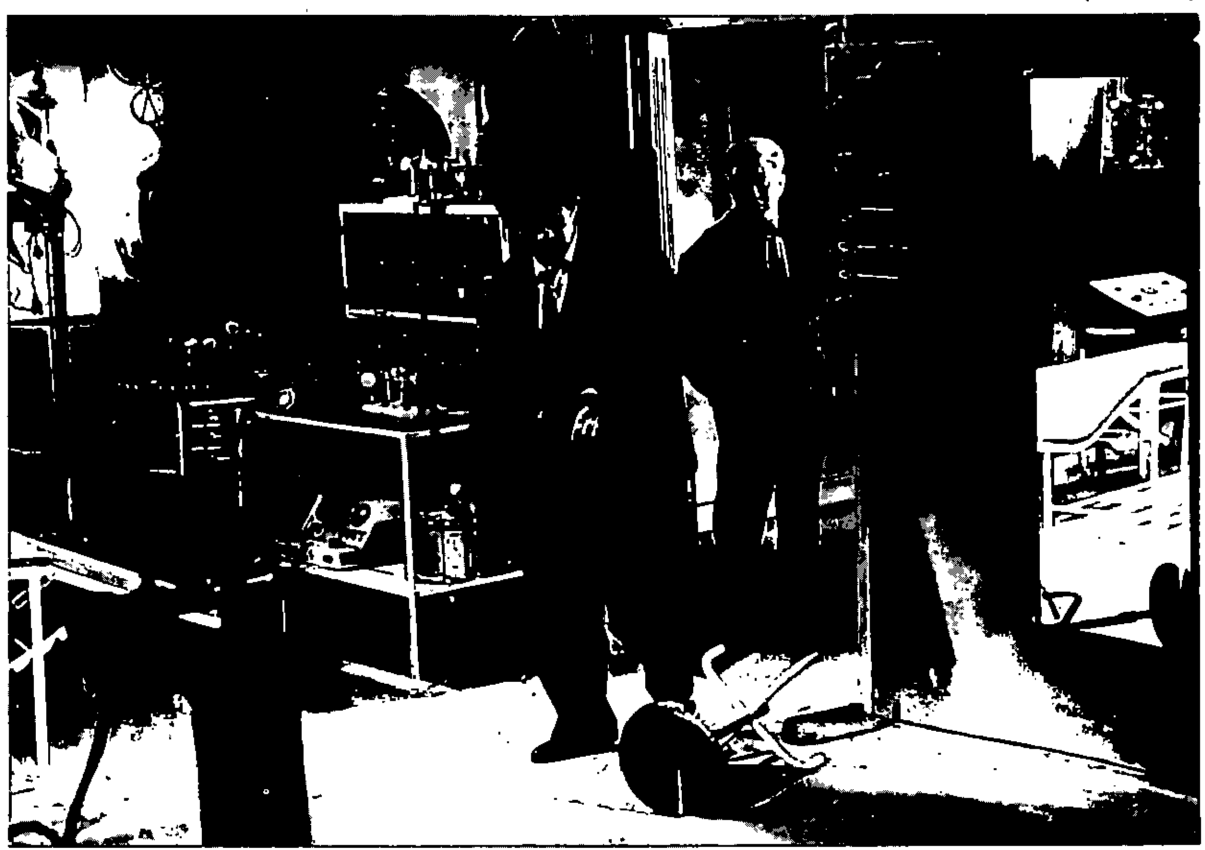
que l'hymen du hors-champ, et la fonction de l'« écran du fantasme » qu'il supporte (relire le texte de Bonitzer et Daney) : cinéma de l'échange et de la drague symbolique, dont Visconti et Bresson marqueraient (*Mort à Venise* et la plupart des films de Bresson, de *Pickpocket* au *Diable probablement*) un point d'éclatement interne, l'un par ses effets de raccord, ou de raccroc, après coup, du regard aux objets, dans la dérive des plans, dans la débâcle de la fiction, l'autre par un surcroît de crudité des objets, des corps qui se mettent à parler par la voix de tous les organes (cf. le texte de Daney sur *Le Diable probablement* dans le dernier numéro des *Cahiers*). Et à l'autre bord, le cinéma pornographique qui, lui, la plupart du temps, élide la fiction du supposé regard hors-champ, paradoxalement. Ou plutôt, qui ne l'admet que dans les limites où il peut être supposé de sexe mâle, polarisé, focalisé sur un objet éminemment glorieux (le sexe mâle, cet objet dans lequel l'homme se regarde, et qui se réjouit aussi d'être regardé, comme le formule Lacan), soit sur un tableau plus ou moins pervers, ordonné fantasmatiquement par un supposé désir mâle (les scènes de masturbation ou d'homosexualité féminine). Pour le reste, c'est-à-dire pour les gros plans copulatoires, il n'y a pas de regard hors champ, pas de fiction d'un regard qui montrerait du doigt les orifices ou les tumescences. C'est pourquoi ces fameux gros plans ne sont pas obscènes, mais toujours au bord de l'étrangeté. Etranges comme, dans les documentaires sur la vie des bêtes, le travail de mastication d'un rhinocéros, ou la déambulation d'une chenille processionnaire. Ces gros plans, sans la musique, seraient tératologiques. La musique ne les écarte pas d'une obscénité que la fiction ne provoque pas, elle leur évite le ridicule, un peu effrayant, de la monstruosité.

Du sublime au ridicule, pour ces images, il n'y aurait donc qu'un pas, franchi dans les moments où il n'y a pas de fiction du tout, en l'occurrence, pas de mise en perspective phallocentriste des images. Et, corrélativement, pas d'hymen, pas de regards en coulisse, et pas d'humain (observons ceci dans un autre registre : chacun ressent, en passant des tableaux de la Renaissance à l'imagerie appelée hyper-réaliste, que cette imagerie n'a rien d'humain, malgré le cube du Quattrocento. Le regard éclate en une multiplicité de points d'accrochage, se perd à la poursuite de traces sémantiques et de perspectives de fiction non-homogènes, traitées indifféremment sur le mode d'une vision stéréoscopique).

Cet Obscur objet du désir navigue entre ces deux pôles, décrétés inconciliables, mais dont les faisceaux se croisent au point où la fonction de l'hymen est en jeu. D'un côté, une incroyable fiction amoureuse, où la belle et intraitable Conchita, folle de logique, qui veut être aimée pour elle-même et à la lettre, impose à son soupirant, par un contrat de fer sans cesse renouvelé, le respect absolu de son hymen virginal, et surtout, lui impose de croire à sa valeur, envers et contre tout (au fait, il n'y a pas une, mais deux femmes. Mais cela revient au même, dans la logique du film). Sans réciprocité symétrique, bien sûr, dans la mesure où ce à quoi Matthieu croit, c'est d'abord à l'objet du fantasme qui le mène par le bout du nez, que la femme lui propose par cet effet de voile, un fantasme que son désir fait dériver vers la pornographie, sa pornographie à lui, à quoi la femme ne comprend rien sinon qu'elle a quelque chose de précieux à perdre au change. La pornographie n'est pas l'image d'organes, même déchaînés. C'est l'accrochage du fantasme à des objets réels, des objets montrés du doigt, touchés par le fantasme, avec retour à l'envoyeur. C'est d'être un tel objet, deux fois dénudé (« nue comme une louve » disait Bataille), que Conchita refuse, comme elle refuse d'être l'instrument de son fantasme à lui, et de lui procurer, sans même tourner le contrat, les bénéfices phalliques qu'il attend malgré tout (« il y a d'autres façons de rendre un homme heureux,

Simon du désert (L. Bunuel).

Le testament du Dr Cordelier (J. Renoir).



en restant vierge »). Car pour lui aussi, elle en vient à exiger la loi de l'hymen, et refuse qu'il lui demande de l'aimer pour autre chose que lui-même.

La loi de l'hymen ainsi solidement établie, sa mise en forme de fiction devient inutile, dérisoire, comique, comme l'illustre la séquence dans le cabaret. Après les propos de l'entraîneuse, les spectateurs, comme Matthieu, attendent une levée de voile, escomptent une scène pornographique. Ils en sont pour leurs frais, car ce qui leur est offert, dans le registre de la voyure, c'est le fétiche, Conchita posant nue en bas noirs, image d'une décence extrême (érotique mais non pornographique, pourrait dire « Positif »). Avec, en supplément, l'ineffable objet *a* de la photographie, l'instant du clic-clac kodak de la prise de vue par les touristes. Entre l'image-fétiche et le clic-clac, qu'est-ce que le montage, les raccords de champ, proposent ? Rien, un hymen qui ne sert plus à rien, car entre temps, le fantasme est tombé et commence une scène de ménage de comédie.

Cette retombée légère, cette déflation de la fiction, dont le processus fait intervenir les regards étrangers (domestiques, touristes), l'étrangeté d'une prise de vue aveugle, et surtout, l'incongruité des objets, des signifiants rendus bêtes parce que déjetés de toute perspective de fiction (l'argent, les meubles, la gaîne de chasteté, le pansement au front de Conchita), est l'aspect le plus plaisant, le plus intelligent et aussi le plus facile du film. A quoi tient cette facilité ? Peut-être au fait que Conchita I (l'Espagnole), bien que de position sociale inférieure, participe comme Matthieu des préjugés et des croyances (partagées par Conchita II, la Française, plus qu'elle ne croit) d'une classe unique, fictive, unifiée par un langage hypercodé qui suppose l'homogénéité de ces préjugés et de ces croyances (après tout, Matthieu a, lui aussi, foi en l'hymen). Le comique buñuelien, son processus de déflation, supposent cette homogénéisation par le code : car il n'y a pour lui de réalisme que du code (l'organisation économico-juridique de la sexualité bourgeoise), et il n'y a de devenir-bête que du code (qu'on pourrait qualifier de devenir-déconnant des valeurs amoureuses, dans l'ordre de cette organisation). Ce devenir-bête, ou ce devenir-déconnant de la bourgeoisie, a partie liée, chez Buñuel comme chez Renoir, à une étrange obsession tératologique qui, dans ce film, n'intervient plus que tout à fait en marge, mais n'est pas pour rien dans le rire qui saisit les spectateurs. Humains trop humains empêtrés dans leurs chaînes juridico-symboliques, offerts aux spectateurs pour les délices de ce qui s'appelait, il n'y a pas longtemps, la déconstruction de l'idéologie dominante (comme on se sent intelligent, devant un Buñuel !), ou fourmis trop fourmis, il s'en faut toujours d'un rien, d'un hymen, pour passer de l'homme à la bête, du fantasme aux fourmis codées.

Chez Renoir, la bête a partie liée à l'effervescence d'un fantasme sadique (c'est la sale bête, la chienne, et c'est aussi Cordelier-Opale). Avec Buñuel, on a plutôt affaire (comme d'ailleurs avec Eisenstein) à un sadisme du code, à une sadisation des images qui vise à démentir leur anthropomorphisme, à déloger leur supplément d'âme, dans un jeu de permutations où se joue la petite différence de l'humain et du non-humain (on peut filmer humainement une autruche, mais qu'une autruche entre sans prévenir dans le champ de l'humain, rien ne va plus).

Ce jeu n'est pas sans limites : si, dans les films de Buñuel, les femmes sont toujours belles, et les hommes toujours bêtes, c'est que peut-être, dans cette sadisation des images, personne d'autre n'est visé que le Père

(toujours absent). Caractère obsessionnel de cette tératologie, qui affecte l'Homme, non les femmes (ou la Femme, car c'est d'elle qu'il s'agit). Lacan, à propos de l'épisode enfantin de « L'Homme aux Loups » traitant son père de tous les noms, a souligné l'origine agressive de la métaphore. Cherchons la Mère.

II) *L'immaculée conception.*

Les grands tératologues du cinéma, Eisenstein, Renoir, Buñuel, sont des gens qui en veulent au Père, à l'Homme, à Dieu. Ce sont aussi, chacun à sa façon, des artistes qui ont embrassé de grandes croyances, des intellectuels qui ont participé, dans différents contextes politiques, à de grandes options humanistes. Et, en tant que cinéastes, les deux premiers sont inégalables, pour ce qui est de donner à croire à l'humain. Eisenstein croit (comme un fou) à l'Energie Prolétarienne, Renoir à la Chaleur Populaire (quelquefois). Et il n'est pas très difficile d'imaginer la Mère qui ordonne leur système, leur obsession d'un socius unique décadent ou ascendant, traversé d'innombrables contradictions mais toujours éternisé dans le registre d'un code, d'un maître-code, enclos dans le naturalisme d'un code babillé, ou d'un gâtisme du code, selon les cas (pour Renoir et Buñuel, la Bourgeoisie est gâteuse par essence). Il y a là de quoi repenser la question du hors-champ, dans ses déterminations symboliques. Chez S.M.E., on aurait affaire à la Mère riant de son petit bout d'Homme, de ses millions de petits bouts d'hommes (*La Ligne Générale*) attelés à la production, avec les machines étatiques au cul, le rire déferlant des forces productives (selon l'équation génitalité = productivité, bien sûr) chassant la méchante arrière-pensée qu'ils travaillent comme des bêtes (c'est-à-dire littéralement comme des corps sans queue ni tête, sans possibilité d'assister eux-mêmes à l'érection réjouie de la valeur phallique qui sauve le Travail, et qui sauve l'Homme, et assure la haute idée que S.M.E. se fait de son écriture).

Chez Renoir, il y a toujours, au moins dans son versant populiste, une Mère-ménagère, autoritaire et gaveuse, qui a toute sa petite famille bien à l'œil et préside à ses agapes bavardes ponctuées de grandes claques dans le dos. Le peuple est bonne pâte, chez Renoir, et je m'étonne que dans son analyse de *La Marseillaise*, Comolli ait été si peu arrêté par le fait que Louis XVI, via Pierre Renoir, participe, à peine caricaturalement, de cette représentation du corps populaire qui l'exclut radicalement de la clique des petits marquis pervers qui entourent la reine (la belle despote), et de toute cette troupe de marionnettes qu'est la cour royale. Car il me semble que Renoir, avec cette image du roi, met en réserve quelque chose d'énorme, qui n'est assurément pas la légitimité de la royauté, mais peut-être, avec l'idée que ce roi est somme toute fait de la même pâte que ses sujets, le désir de le vouer à l'exécration, et plus.

Aussi bien, dans la sortie de fiction que fait Louis XVI, dans la séquence des feuilles mortes, ne garde-t-on de lui qu'une image un peu nostalgique, un peu bête et perdue, mais qui sauve ceci, par sa qualité même d'image de deuil : que personne — entendons personne participant du corps populaire — n'aurait pu désirer faire de lui l'objet d'horreur du rituel de la guillotine, l'exhibition de sa tête tranchée aux regards d'une foule hurlante de joie. Impossible, hier ni aujourd'hui, de filmer ça sans faire voler en éclats le regard de la Mère sur son peuple, et, je dirai, sans ruiner la croyance en l'immaculée conception de la Révolution Française.

Chez Buñuel, il n'y a assurément pas ce regard en coulisse, pour la raison sans doute que, contrairement aux deux autres, il ne s'est jamais intéressé,

politiquement, à la fiction du Tout (le Prolétariat, le Peuple, les Masses). C'est un cinéaste bourgeois, qui n'a jamais joué à papa-maman avec les ouvriers, et n'a certainement — c'est une chose à interroger — jamais supposé à ses films d'autres regards que bourgeois. Il a travaillé dans cette limite qui est, dans *Cet Obscur objet*, le naturalisme d'un code à la fois babillé et gâteux : car si l'homme, qui y est un vrai, un authentique bourgeois, y incarne le devenir-bête du code, la femme (Conchita I), de classe inférieure, mais éduquée bourgeoisement, joue, avec une ferveur de nouvelle convertie (soulignée dans ses manières par un rien d'obtusité populaire), un rôle qui est à la fois celui de l'objet et de la maîtresse, au sens fort, de ses convictions amoureuses. Tellement maîtresse que les spectateurs et lui-même ne voient que du feu au fait qu'il y a deux femmes dans les images, et qu'en fait de fiction, cette polarisation sur la Femme y introduit cette faille qui pourrait permettre de dire qu'en fait de fiction du Tout, elle n'a lieu qu'au regard d'un fou, sur le mode d'une hallucination de l'objet. La maîtrise de Buñuel tient à cela : il faut une femme pour jouer le rôle de décodeur du déconnement, pourrait-on dire, tenant à l'idée que l'Homme se fait de la Femme, et deux pour en rire.

Mais quoi de la Mère ? Il est évident que le personnage maternel, dans *Cet obscur objet*, est un leurre. Sans désir, elle ne participe aux valeurs bourgeoises que par préjugé contre le monde du travail (forclos dans le film), en se fiant, d'un point de vue vulgairement matérialiste, à leur efficacité, pour obtenir de quoi vivre, et une convenable image de marque. Mais Conchita, folle de la logique aux fils de laquelle elle prend le désir de l'Homme, à ses dépens, qui est-elle ? Quelque chose comme une sainte à demi sacrilège, proposant à L'Homme, par une sorte d'interminable ascèse, de renoncer aux oripeaux de son pouvoir, et sa stupide jouissance, et aux mystères du signifiant qu'elle se réserve en coulisse, redistribués au bénéfice de l'écriture du Maître, dans un processus qu'on pourrait dire de mésestimation infinie des valeurs juridico-symboliques de l'amour bourgeois, qui ne laisse pas une seconde affleurer la question : qu'est-ce qu'une bourgeoise, et qu'est-ce qu'une mère ? Conchita, c'est Ariane, l'araignée tissant sa toile où l'insecte sera pris, mais pas mangé — cran d'arrêt de la métaphore buñuelienne. Non qu'elle se refuse à la perversion de l'Homme, au contraire, puisque c'est d'elle qu'elle tient son code et sa stratégie amoureuse, mais elle lui en refuse l'usage à son profit. En la mettant à l'épreuve de son désir, elle s'aperçoit que ça cloche, à cause de l'objet *a* qu'elle incarne, et dont elle lui refuse le service au bénéfice de sa jouissance phallique (il n'y a pas de rapport sexuel). Elle pourrait se tenir à la pointe du paradoxe féministe, circuler dans la société comme un homme, mais que fait-elle, elle et sa doublure ? Fuyant dans un territoire entièrement balisé, on la retrouve partout où le désir du même homme, ce fou, lui redonne son prix, l'un et l'autre réunis dans une disputatio érotico-métaphysique et une scène de ménage sans fin.

Toute cette logique de fiction ne suppose pas le moindre regard en coulisse, et assurément pas en tout cas celui d'un cinéaste qui croirait en la libération des femmes. Reste l'énigme de la passion du code, qui n'est pas la moindre chez Buñuel. Sa représentation archicodée de la Bourgeoisie suggère quelque chose comme : la Bourgeoisie n'est pas à la hauteur de ses conceptions du monde, ou encore, ses conceptions du monde la rendent imbécile, la vouent à des calculs de taux d'intérêt amoureux sans fin, sur fond de propriété mâle, avec au fond du coffre, les titres de rente de papa et la virginité de maman. J'y lirai aussi autre chose : l'obsession de l'imma-

culée conception du code. Ses personnages, sa Bourgeoisie, ne sont réalistes que dans le registre de codes de procédures économico-sexuels référés à leurs idéaux et à leurs croyances, entre les mailles desquels il n'y a jamais la moindre chance de voir briller la moindre supposée-vérité d'un désir. Peut-être dans la mesure où son ironie touchant à l'hymen, et même sa tératologie, masquent à la perfection son refus absolu de la question que pose un corps filmé à un spectateur réel, dès lors que l'image est déshabillée de la fiction d'un regard : s'il est vrai que, dans le réel, jamais tu ne me regardes là d'où je te vois, ton image, elle, m'atteint au lieu où une béance crie qu'elle n'est rien d'autre pour moi que cet objet chu du fantasme (tel le rat pris au piège ou la mouche dans le verre de Matthieu), dont aucune bête n'est le nom (et c'est pourquoi il y a une infinitude du défilé métaphorique de la tératologie imagière). Une image peut bien n'être pas humaine du tout, on n'en finit pas de lui chercher un Nom. Impossible de rompre l'amarrage symbolique des images.

Et pourtant, Buñuel est, de tous les cinéastes, celui qui désuppose le plus aux spectateurs la moindre position subjective quant à ses personnages — des personnages qui ne sont ni des pères, ni des mères, ni des enfants (comme chez Renoir, la Bourgeoisie est un socius stérile). Il a une façon unique de dire à sa Bourgeoisie : je ne t'aime pas, je ne te veux rien, je te méprise — et je ne pense qu'à toi, qui n'est ni mon père, ni ma mère, et dont je n'ai jamais été l'enfant.

Haine absolue, ou indifférence absolue, il s'agit pour Buñuel de ne pas rendre le moindre regard à ses petites fourmis, et d'en finir avec les coulisses de l'intériorité, avec ce système de micro-croyance (qui peut aussi se conjuguer avec une macro-croyance, et même ne tiendrait pas sans elle) qu'est une fiction. Depuis le temps où, dans *L'Age d'Or*, il a fait apparaître le Christ sous le nom du Duc de Blangis, il n'a cessé de multiplier les apparitions sacrilèges — d'autant plus sacrilèges qu'elles sont souvent filmées comme seul un croyant le ferait, s'il osait. De même que ses revenants de rêve, ses mères et ses brigadiers sanglants, sont filmés comme seul un enfant le ferait, s'il pouvait. A quoi Buñuel en veut-il, et que sait-il de sa peur ? Dans les apparitions sacrilèges comme dans les images de revenants, quelque chose est mis au défi concernant le regard hors-champ et l'accrochage du corps filmé au fantasme. Si cet accrochage tient au fait que ce corps est du champ du réel, il se produit, dans les séquences sacrilèges, comme un retour d'ironie du fantasme, comme si le corps réel disait : je ne suis pas qui tu crois, mais tout de même, je t'ai bien eu, j'ai pris au piège ton gros œil halluciné, ordure de corps chrétien ! Et dans les séquences de revenants, c'est le contraire, parce que là, on a affaire au cadavre, et il y va, pour qui regarde, d'un noli me tangere, de l'impossibilité d'être touché du doigt par la mort, marqué par l'empreinte du fascinum.

L'immaculée conception du code recèle donc ceci : que Buñuel filme ses personnages comme s'ils n'étaient ni vivants ni morts. Non seulement il désuppose aux spectateurs la moindre position subjective quant à ses personnages, mais il s'ingénie à leur dénier la moindre chance de porter, avec leur étoffe de fiction en loques mal recousues, la moindre nouvelle intéressant l'être.

Ce que Buñuel vise et pourfend, c'est ce que j'appelais, à propos de Bresson, la portée kérygmatique des signes. Dans la fiction, en général, il y a du kérygme dans l'air, c'est fait pour cela, pour faire porter, par des personnages, quelque bonne nouvelle intéressant l'être. Cette portée implique l'in-

ternement, sous le chef de la catégorie fictive du personnage, des dimensions proprement religieuses du langage : la causalité, la vérité, le sens.

C'est cela que Buñuel fait éclater, en pratiquant une double opération sacrilège sur la fiction amoureuse : déchaînement de la passion dans le symbolique (mise en chaînes du désir) — enchaînement de l'économie au symbolique (mise en question du caractère mercantile de la relation amoureuse). Avec cependant une mise en réserve absolue de la question de la génération du désir (dans l'ordre du système familial) qui désigne le lieu d'aveuglement névrotique de son travail, jusque dans son obsession sacrilège touchant aux figures du christianisme, doublée d'une tout aussi absolue mise en réserve de la pratique sociale, celle-ci effectuée sous le signe d'une certaine ironie matérialiste, d'une rire bête qui retourne l'ordre des choses contre l'ordre des passions (la bêtise du signifiant). Avec cette limite : ce rire bête ne désigne jamais que le déconnement bourgeois, c'est un rire d'aristocrate, ou mieux, de bourgeois infiniment mécréant envers les valeurs de sa classe. L'immaculée conception du code et du monde bourgeois selon Buñuel est très exactement impliquée dans cette position de mécréance qui n'admet d'extériorité que formelle, jusqu'au point où c'est la fiction elle-même (et la fonction du personnage) qui en fait les frais.

Je voudrais reprendre cette problématique de la relation de l'immaculée conception à la mécréance en formulant un paradoxe apparent : que la fiction du Tout (le prolétariat, le peuple, les masses, mis en perspective de fiction sous le regard de la Mère), de quelque façon, se soutient d'une telle position de mécréance, qui ne tombe évidemment pas du ciel. C'est tout à fait flagrant chez Renoir. Mais ce n'est peut-être pas moins évident chez S.M.E., pour de tout autres raisons historiques. Pourquoi en effet, dans *La Ligne Générale*, avoir fait d'une femme unique le personnage qui incarne la causalité, la vérité, le sens de la Révolution ? Peut-être parce que l'espoir, le rire, l'enthousiasme de Marfa sont liés à un scénario pervers, unique, répété, impliquant toujours le supposé-regard d'une femme sur les hommes, ou plus exactement, le regard d'une Mère perverse sur son objet partiel multiplié à l'infini. Regard doublé par un autre, celui-là sadique et obscène, et tout le progrès de la fiction ne consiste peut-être qu'à passer de celui-là au premier, par le relai des métaphores animalières, jusqu'à l'exhibition finale de Marfa en travesti new-look de la Prolétaire Soviétique. Qu'est-ce que ça veut dire, cette mascarade ? Qu'Eisenstein n'est évidemment pas dupe du fait que la Révolution implique la trique, qu'il s'agit pour les paysans prolétarisés d'être à la botte des agents du plan, et que la négativité du travail prolétarisé porte un rude coup à une certaine idée de l'Homme dont il s'agit pourtant de faire la fleur des forces productives. Le regard de la Mère intervient précisément au point où la mécréance eisensteinienne en l'adéquation du corps prolétarien à la haute idée de l'Homme affirmée par la doctrine socialiste se renverse en adoration d'objets partiels qui sont, dans le cadre de la cosmologique élaborée par S.M.E., les espèces naturelles de l'idée de production, dans le registre de la pensée de l'Homme (où la valeur productive a quelque chose à voir avec le phallus, c'est là que la psychanalyse attend Marx). Et c'est le regard de la Mère sur ses petits bouts d'hommes qui réalise cette incessante et miraculeuse aufhebung. Ultra-prolétarisé, le corps rit tout de même. Le génie d'Eisenstein consiste à donner à croire qu'il a de quoi rire, avec la complicité des coulisses (ceci est, en passant, une réponse au texte de Bonitzer saluant « l'authentique désir révolutionnaire » à l'œuvre dans *La Ligne Générale*, sans le moindre souci de sa situation historique). Le film de S.M.E., c'est la transcription, à l'avance, du retard de l'idéologie qui se profile à son horizon (le corps plein de la terre et du peuple, et les comé-



Le cuirassé Potemkine (S.M. Eisenstein).

La ligne générale (S.M. Eisenstein).

dies musicales staliniennes), sur une scène érotico-machinique alors incongrue, parce que marquée d'un fort accent lumpen, d'une rigolade du corps mis au boulot par quoi S.M.E. effectue, il est vrai, une assez audacieuse avancée analytique sur la question du travail. Personne ne s'y est risqué depuis. Et Eisenstein s'est donné beaucoup de mal pour fabriquer, avec sa mécréance, un Mythe. Non pas le mythe de l'immaculée conception des valeurs du travail (avec son versant d'adoration religieuse), mais celui de la conception naturaliste de sa négativité : les bêtes sans queue ni tête ignorent les valeurs du travail (elles ne sont bonnes qu'à se reproduire en série) — et les hommes pourvus d'une tête et d'une queue sont assez bêtes pour rire (d'un rire anal) de la négativité du travail, et assez hommes pour célébrer ses valeurs.

Nous sommes aujourd'hui à une époque où s'instaure, de manière toujours plus avouée et camouflée, une certaine mécréance en la classe ouvrière (à supposer qu'on puisse encore parler de La Classe). Les intellectuels de gauche commencent à suspecter fortement le devenir-religieux des valeurs du travail, qui ne s'est jusqu'à présent guère démenti historiquement, avec les avatars étatiques que l'on sait. Symptôme dans le cinéma : la fiction de gauche unanimiste devient un genre impossible. Impossible aujourd'hui de ne pas buter sur la question de la négativité du travail, impossible de faire accroire à l'amour universel par le joint du travail (et c'est bien pourquoi un cinéaste comme Godard, lorsqu'il filme des ouvriers parlant de leur travail, les prend un par un). Toute fiction unanimiste du monde du travail devient incroyablement mensongère, religieuse ou perverse, et le scénario de son immaculée conception usé jusqu'à la corde : on ne peut pas éternellement filmer papa dans le champ, déguisé en phallus prolétaire, envoyé du ciel par maman pour sauver l'Homme, accompagné d'une éducatrice spécialisée pour jouer le rôle du pas-tout, dans la fiction du Tout.

En revoyant le film de Comolli à la télévision, il m'a semblé qu'il était peut-être le seul à serrer d'aussi près cet impossible, qu'il n'était nullement dupe de l'impasse de la représentation unanimiste et du scénario de l'immaculée conception, et qu'il y avait dans *La Cecilia*, dans son aridité, un accent de vigilance très fort. Mais j'ai aussi le sentiment que cette vigilance ne vise que le code de sa fiction, et que surtout (ce serait une question à débattre), l'Histoire n'y sert plus en fait qu'à rendre crédible cette vigilance, et cette subtile mécréance. Sentiment que Comolli finalement ne sauve l'Histoire que pour ménager en coulisse quelque chose qui serait la cause, la vérité, le sens d'un devenir-révolutionnaire infilmable au présent autrement que par le relai d'un long, immense et raisonné dérèglement de la fiction du monde. Car il n'y a pas d'autre issue, pour les cinéastes, que de se risquer à faire avancer les signes dans le devenir-présent de la fin du monde, où nous sommes.

Jean-Pierre OUDART.



Le secret du placard (Les enfants du placard)

par
Pascal Bonitzer

Bernard Boland soulignait récemment avec raison une phrase du dialogue de *L'Homme qui aimait les femmes,* et qui est à prendre bien entendu à compte d'auteur : « Vous êtes narratif, vous n'avez pas peur de raconter une histoire ». Qui a peur, aujourd'hui, de raconter une histoire ? Disons que c'est une peur diffuse, issue de la modernité, pas seulement et pas principalement cinématographique (littéraire aussi bien, je dirais même surtout littéraire, mais qui s'est propagée ailleurs), un « soupçon » comme on dit, porté à l'encontre du narratif, du romanesque, via un naturalisme dépassé, largement dénoncé et, il est vrai, endémique dans le cinéma, le cinéma français du moins. Aujourd'hui, un peu partout, c'est plutôt le manque d'histoires, de bonnes histoires, qui se fait sentir. La crise du cinéma, c'est aussi la crise du cinéma romanesque, le désir cinéphilique frustré de vibrer auprès d'un récit aussi passionnant et bouleversant qu'ont pu être pour notre génération, au hasard et inégalement, *Moonfleet, La Dame de Shanghaï, Mrs Muir,* par exemple. Est-il possible aujourd'hui de trouver au cinéma l'esprit de générosité et de passion qui anime le moindre des récits de Stevenson ?

Peut-être taxera-t-on ce souci de réactionnaire. C'est qu'on ne mesure pas le désert où nous avons soif, depuis près de trente ans pour la littérature, depuis quinze ans pour le cinéma, de ces récits qui, écrivait Bataille (auteur sourdement décrié après avoir été la grande référence à la fin des années soixante), révèlent « la vérité multiple de la vie ». En d'autres termes et pour parler plus crûment, pourquoi se fait-on tellement chier ? Pourquoi si peu de nouveauté, tant de tristesse, de lassitude et de désespoir ? Si l'on excepte les talents ou génies solitaires poursuivant depuis plus ou moins longtemps une expérience singulière d'écriture, il faut poser qu'il n'est arrivé strictement rien de nouveau dans le cinéma depuis la nouvelle vague. Rien, strictement, à la seule exception, absolument seule, aussi ingrate que solitaire, de Godard dans sa toute dernière période, depuis *Numéro Deux.*

C'est dans ce climat de sécheresse qu'il faut mesurer le pari que prennent aujourd'hui quelques jeunes cinéastes, en Europe essentiellement et, pour la plupart, en France, — il y a aussi Wim Wenders en Allemagne —, à partir d'une vive nostalgie, — la nostalgie n'est pas nécessairement une passion négative —, d'un fervent esprit de rêve, et d'une mémoire cinéphilique éblouie, le pari de retrouver, d'une manière originale, les voies du romanesque et du rêve.

Tel est le pari de Benoît Jacquot avec *Les Enfants du placard. Les Enfants du placard* relèvent d'un calcul — d'un calcul, le mot est à prendre très littéralement et très fortement, s'agissant de Benoît Jacquot — aussi retors que passionnant. Ce film, en effet, dont les références, les réminiscences, les citations, les rêves semblent prendre source si loin de ce dont résonne, présentement, comme disait Mallarmé, « le chœur des préoccupations » (soit ce qui se colporte des mass-media), ce film essaie en douce de récupérer au fil de son récit ce qui a pu marquer la génération de son auteur : la nouvelle vague, caricaturée dans la surprise-partie où Brigitte Fossey fait rencontrer Isabelle Weingarten à Lou Castel, mai 68 et ses séquelles, en filigrane de l'abjection frappant le père et le mari, de se livrer au trafic d'immigrés.

Cela eût fait horreur à Benoît Jacquot d'imiter les thèmes ou le style de la nouvelle vague. Pourtant la nouvelle vague l'a marqué, comme elle

nous a marqué et comme elle a marqué, pour le meilleur et le pire, le cinéma dans son ensemble. C'est pourquoi elle se retrouve, littéralement travestie, dans cette surprise-partie anachronique et zombiesque où Brigitte Fossey prend pour la première fois, dans une très belle lumière de nuit, son masque d'effroi, son visage de goule. De même on imagine que Benoît Jacquot eût été révulsé de « traiter », si l'on peut dire en pareil cas, du trafic de travailleurs immigrés dans-la-France-d'aujourd'hui. Pourtant la chose le révolte et elle se retrouve dans la trame de son récit. Benoît Jacquot est donc exactement le contraire d'un cinéaste militant, ce qui veut dire que c'est, exactement, un artiste. Un artiste avec ce que le mot comporte d'ambigu, d'un petit peu canaille, de vaguement sadique. Quelqu'un qui fait passer les conflits du temps présent dans son art, et non son art dans les conflits du temps présent.

Il me paraît ainsi que Benoît Jacquot incarne et poursuit une *politique*, dont *Les Enfants du placard* représentent un moment stratégique. De quoi s'agit-il ?

Je l'ai dit plus haut, de retrouver un efficace de la narration — un efficace, c'est-à-dire tout à la fois un filon thématique et la puissance de frayage d'une écriture. Si l'esprit révolutionnaire aujourd'hui, dans le cinéma, consiste à dire : « que le cinéma aille à sa perte » (il ne s'agit à vrai dire pas de révolution, mais d'une sorte de revendication folle, désespérée, de l'errance, de la dé-croyance et du détraquement généralisé), alors certes Benoît Jacquot est conservateur. Son entreprise — s'il n'est pas un peu tôt pour parler d'entreprise — est tout le contraire de folle, de désespérée, de détraquée. Elle relève plutôt d'un fervent espoir dans l'avenir d'un cinéma qui raconte des histoires, et ses deux films, chacun des plans de ces deux films, me semble-t-il, calculent les chances, les possibilités réelles, pour l'avenir, de ce cinéma-là qui, dans le passé, nous a nourris. Et il faut souhaiter cet avenir, faute de quoi nous continuerons quelque temps de tromper notre soif avec la pacotille actuellement en vogue, genre Altman, d'un côté ; de célébrer les grandeurs, la sauvagerie et les beautés schizoïdes du désert, avec par exemple Akerman, de l'autre, ensuite de quoi le cinéma sera intégralement du passé.

Telle est la véritable histoire, à mon sens, des *Enfants du placard*, tel est le sens dernier du fragment de *Moonfleet* inséré dans le film — c'est bien une citation, et non une incorporation, pour reprendre la distinction introduite par André Téchiné dans son entretien des *Cahiers* —, tel est le secret du placard en dernier ressort. De même que dans *L'Homme qui aimait les femmes* j'entends quelque chose comme : « Je continue à filmer, à aimer, selon ce que me commande mon désir, quoique je sache que tout se transforme, se défait autour de moi, quoique je sois peut-être déjà un cadavre (et quel état est plus désirable ?) », de même il me semble entendre dans le film de Benoît Jacquot le sourd et insistant murmure d'une croyance tout à la fois ferme et fragile : « Il faut tenter de retrouver les conditions du placard, de Lang, même si à ce jeu on risque de tout perdre, et de se retrouver déchet grisâtre, bébé-cadavre emmailloté d'une chose sale (le plan ultime du film), reste réel d'un film impossible, ou d'une sœur-épouse disparue. »

A ceci près que le personnage, Lou Castel, le héros jacquotien, lui, ne parie pas, ne calcule pas (sinon dans l'imaginaire). Il est constamment et intégralement dupe, même quand il croit détenir la clé (la canne, le secret, la cicatrice jumelle dans le dos) qui le conforte dans l'illusion de sa souveraineté (« comme par hasard, me voici roi » dit-il en tombant sur la fève dans

la séquence de la galette) par rapport à l'abjection des liens sociaux incarnée diversement par Jean Sorel, Christian Rist, Georges Marchal, Isabelle Weingarten. Ce qu'il y a de plus moderne dans l'entreprise jacquotienne, c'est cette analyse des pièges du narcissisme, cette obsession de la déchéance, non d'un individu (ce serait le romanesque ancien), mais d'un sujet béatifié d'un moi-idéal gratiné. C'est indéniablement un thème moderne, bien que ce ne soit pas, Dieu merci, un thème d'actualité ; on ne peut pas dire pourtant qu'il court les rues. C'est que dans la presque totalité du cinéma narratif, ce sont des individus, des moi, qui s'agitent, non des sujets barrés ou fendus. Même un film, déjà cité, comme *L'Homme qui aimait les femmes*, subtil à bien des égards et plus au fait du nouveau introduit par la psychanalyse que bien des œuvres, raconte en fin de compte l'histoire d'un petit moi dont il épouse et justifie les leurres (comme Boland l'a bien noté). Dans le cinéma, il n'y a guère que Buñuel, Fellini et Bergman, des cinéastes très loin de Jacquot et d'ailleurs des monuments historiques, à mettre en scène diversement, en recourant fréquemment au fantastique, les aventures non d'un individu mais d'un sujet de désir. Il ne s'agit pas de comparer Jacquot à ces écrasantes figures, mais de signaler une rareté. Encore les trois auteurs cités font-ils la part très belle à l'expression du fantasme, à ses séductions et ses charmes. Jacquot s'y refuse obstinément. Rigidité ou rigueur, il se refuse à évoquer directement le rêve, quand tout le film en est infusé. Il en tient obstinément pour la métonymie, c'est-à-dire pour la rareté, la discrétion évocatoire : ainsi le palmier du jardin du Luxembourg, s'érigeant dans le dos de Lou Castel, tout en étant palmier réel et parisien, inscrit tout à la fois le rêve africain du jeune homme, et la dérision de ce rêve.

C'est vrai : pour la fiction, aujourd'hui, tout n'arrive pas à la psychanalyse, ce serait trop triste, mais tout nécessairement en part ou bien s'y noue, pour le meilleur et le pire. Il est frappant de constater que les liens sociaux, et la circulation de l'argent notamment (laquelle tient tant de place dans les deux films de Benoît Jacquot), qui ne semblaient naguère traitables que par les voies du marxisme, reviennent aujourd'hui bien plus fondamentalement à la psychanalyse. Et il y a une affinité bien plus grande de la psychanalyse à la littérature et au cinéma, que n'en a jamais eue le marxisme. C'est là que le calcul de Jacquot prend sa portée ; c'est par là que passeront les voies du romanesque moderne, comme c'est par là que passe la voie étroite mais vertigineuse du cinéma-essai à la Godard. Le moi règne encore dans le cinéma. Le sujet de l'inconscient, les paradoxes de l'énonciation, la logique du désir, sont des découvertes récentes et, quoique déjà contestées, encore méconnues en ce qu'elles apportent de fraîcheur. Là passe la chance d'une nouvelle écriture du romanesque, là frappe la nouveauté et la valeur programmatrice des *Enfants du placard*. Quant à ce qui dans ce film séduit d'abord, le climat vénéneux, la nocturne et suffocante beauté, l'intrigue savamment enroulée jusqu'au dénouement de désespoir, je les laisserai, une fois n'est pas coutume, parler d'elles-mêmes.

Pascal BONITZER.

Nouvelles de l'"anti-rétro"
(Une journée particulière)

par
Pascal Kané

A la glorieuse époque dite ici de l'« anti-rétro », *Une journée particulière* n'aurait pas manqué de susciter un légitime intérêt : le fascisme ne s'y situe pas en effet du côté de la perversion (cf. *Portier de nuit*), mais bien de la norme la plus plate, du plus sinistre conformisme. Symétriquement, c'est le pervers qui mène, à sa manière, la lutte anti-fasciste. Finies donc les mystifications crépusculaires et post-wagnériennes. Ce faisant, le film joue d'un point de vue assez universellement partagé (le désaveu politique du fascisme) pour le traquer — et aujourd'hui encore — sur un tout autre terrain. Que son seul contempteur soit, non un militant communiste (trop simple), mais un homosexuel hors parti, voilà une chose beaucoup plus délicate à faire admettre aujourd'hui en Italie qu'un vague anti-fascisme de façade.

Il y a certes là une idée scénarique forte : *prendre au mot* l'adversaire, celui-là même qui clame que les anti-fascistes, les défaitistes « sont tous des pédés », accepter donc le plus de handicaps possibles pour en triompher de la façon la plus éclatante : triompher à la fois de l'idéologie fasciste et du sexisme qui frappe les femmes et les homosexuels, fascisme et sexisme réunis donc en une seule et même chose.

Or, tout ceci « marque-t-il des points ? » (Disant cela, je ne pense pas diminuer le film, le réduire à une fastidieuse transitivité, ce qui parfois arrive à une critique gauchiste en mal de brechtisme appliqué, mais suivre au contraire la démarche même du film de Scola dont la forme est bien celle de l'apologue et dont la réussite semble à l'évidence passer par une supposée démonstrativité). Eh bien, pour répondre à cette question : pas vraiment à mon sens, tant l'énonciation me paraît à tout instant démentir ou fausser le jeu, ce que je vais tenter ici de montrer.

Les intentions étant ci-dessus exposées, analysons la démarche de Scola en suivant successivement deux fils conducteurs. D'abord : *« Voyage au pays du fascisme »* : petit monde étrange derrière son apparente familiarité, que nous allons découvrir en même temps que le personnage principal (Mastroianni, tout aussi extérieur à cela que nous). Luxe de détails bizarres, incongrus, ridicules, déplaisants ou même abjects. Le sentiment qui l'emporte est celui d'une dense connerie, d'un infantilisme généralisé auquel on n'a guère de mal à se sentir étranger. Surtout quand on sait, comme nous l'indique un court-métrage des actualités italiennes de l'époque placé en début de film, que ces fébriles crétins (le père et ses rejetons plus le reste de l'immeuble) s'activent pour aller applaudir Hitler en personne, accueilli en la circonstance par Mussolini. Ne restent bientôt plus dans l'immeuble déserté que Antonietta, la mère de famille nombreuse qui ne peut se payer de bonne, la concierge, et notre supposé-homosexuel dont les préoccupations tranchent d'avec celles de tous ces zombies, puisque c'est le sentiment, lui, qui l'occupe, et qu'il se demande avec une certaine acuité si une vie sans liberté au milieu de tous ces minus vaut la peine d'être vécue. Ce en quoi il est le premier dans le film à manifester un certain bon sens dont le spectateur ne peut manquer de lui savoir gré. Et même carrément

de lui faire dès lors confiance : ne s'agit-il pas d'un intellectuel de bon ton, doué d'évidentes capacités de réflexion, et d'un sens moral développé ? C'est bien ce qui se passe en effet, et le film y pourvoit : d'emblée le personnage se trouve investi de tout le supposé-savoir du spectateur sur le fascisme. Tout comme lui, il est en visite dans ce petit monde exotique et vulgaire qui veut se faire passer pour l'Italie familiale et quotidienne de toujours. Mais comme lui, il sait qu'il n'en est rien, qu'il s'agit là d'une monstrueuse et passagère *perversion*.

C'est ainsi que Scola renverse la vapeur. Au départ deux groupes : les familles italiennes de l'immeuble, « saines », normées, et de l'autre, le marginal, le pervers. A l'arrivée les deux groupes ont changé d'étiquette : le marginal est devenu le chef de file de la majorité (des spectateurs) ; il est passé du côté de la lucidité et finalement de la norme (politique). Quant aux autres (tous les acteurs et figurants moins deux), ce sont bien eux qui sont passés dans l'autre camp, celui de la minorité et de la perversion. Les qualités (norme et perversion) ont donc simplement été échangées malgré les apparences. Il faut dire que rien n'empêchait vraiment ce tour de passe-passe, que rien n'accroche, ne gêne au niveau de la représentation : ni, pour ce qui est de la perversion, l'homosexualité du héros, énoncée mais invisible (*et c'est le visible qui fait problème* — cf. *Je, tu, il, elle* — dans l'homosexualité, pas le mot), ni a fortiori le bien-fondé (ou plutôt le mal-fondé) de l'idéologie fasciste pour ce qui est de la norme : abordée comme un petit cours de sociologie historique amusante, elle ne doit guère faire hésiter le spectateur (là on peut tout montrer).

Or c'est bien dans le choix entre ce qu'on montre et ce qu'on ne montre pas que tout se joue toujours au cinéma. C'est lorsque le discours « théorique » que l'on tient en réserve (ici par exemple la critique de la phallocratie normative) est mis à l'épreuve de la représentation que quelque chose advient (ou n'advient pas) dans un film. On en reste sans cela au seul semblant, dimension favorite de Scola, j'en ai peur. En l'occurrence ici : faire semblant de tenir un discours sur l'homosexualité sans prendre aucun des risques que ce discours implique.

On reconnaîtra d'ailleurs au passage dans *Une journée particulière* le dispositif habituel utilisé par Scola pour représenter les conflits : d'un côté un sous-groupe social précis, généralement haut en couleurs (les ratés de *Nous nous sommes tant aimés*, le lumpen-prolétariat des bidonvilles de *Affreux, sales et méchants*, ou les perroquets tragiques de la « grandeur italienne » d'*Une journée particulière*), de l'autre un individu seul, devenu étranger à tout ce qui l'entoure à force de trop bien le connaître, et dont le sort douloureux est celui du minoritaire, de l'exclu. Or, ce qu'on prend chez Scola pour une apologie de la différence, un refus de la norme, n'est vrai qu'à l'intérieur de l'espace du film, pour une majorité oh combien précaire (lumpens ou fascistes), mais qui a en fait, pour le public, rejoint depuis longtemps le camp des minorités égarées de l'Histoire : de ces majorités-là, mieux vaut se tenir à carreau (c'est pourquoi *Nous nous sommes tant aimés* touchait plus, la majorité s'y donnant explicitement à ses propres yeux comme un ramassis de minables).

En fait, ce qui, à l'intérieur de ce dispositif rend le travail de Scola aussi inoffensif, c'est son recours systématique au discours sociologique en vue d'asseoir ses analyses (sociologie des cols blancs, des bidonvilles, de l'idéologie fasciste quotidienne...). Malheureusement, la sociologie, loin d'être l'instrument d'investigation qu'on attendrait, et assujettie comme elle l'est

à une plate description comptable, n'est, elle aussi, que le simulacre de cette analyse. Le discours sociologique est toujours ce qui permet de se placer du bon côté, de celui des rieurs (d'où l'extrême vulgarité du point de vue de *Affreux sales...*), mais aussi des gens sérieux. « Voix de la science », elle tait toujours le point de vue d'où elle parle : mais si elle n'en a pas, c'est qu'il s'agit en fait du pouvoir (c'est une science « encratique »). En ce sens, le discours sociologique ne peut parler que d'objets morts, fossilisés, où la question de la méthode d'investigation ne se pose plus. Et quand ils ne le sont pas encore, c'est elle qui les mortifie : voir le film de Scola où l'abondance des détails « vrais » sur la vie quotidienne sous le fascisme rend celui-ci obsolète, ridiculement anachronique, piteusement out (de ce fascisme-là, plus grand chose à redouter en tous cas). On ne s'étonnera donc pas trop que ce soient des individus hors-système qui sortent vainqueurs des conflits qui les opposent aux groupes (ou de ce qu'il en reste).

Venons-en maintenant à l'autre aspect de la démarche de Scola, qui concerne plus précisément les rapports psychologiques qui se créent dans le film, en marge du groupe proprement dit, entre l'homosexuel et Antonietta, la mère de famille usée. Relation importante à plus d'un titre, puisqu'elle devrait permettre qu'on abandonne le terrain des étiquettes (« fasciste », « homosexuel ») pour voir un peu ce qu'il y a dessous, que donc en somme, l'auteur se devrait d'y élargir le simpliste regard du sociologue vers quelque chose de plus risqué, c'est-à-dire de plus personnel.

A ce niveau, l'idée de Scola ne manque pas d'intérêt, puisque c'est une sorte de *discours de la méthode* qui s'y expose : « Comment l'aider à se révolter ? » pourrait-on l'intituler, objectif de Gabriele qui aimerait bien ne plus être seul dans son camp, mais surtout évidemment de Scola. Comment concerner une spectatrice « aliénée », accablée de tâches, c'est-à-dire fondamentalement non disponible au discours d'un film, c'est bien le genre de question que se pose en effet un cinéaste (c'est en tous cas celle qui vaut au film les couronnes qu'on lui tresse).

La réponse la plus immédiate à cette question passe par la théorie : petit cours d'antifascisme appliqué à destination d'Antonietta. On s'en doutait : échec total. De même quand Gabriele évoque la condition « aliénée » de la femme. Antonietta ne comprend rien à la politique. Mais elle ne comprend rien non plus à la perversion : « s'il me raconte tout ça, c'est qu'il veut coucher avec moi », lui souffle donc son gros bon sens, et elle se jette sur Gabriele horrifié. D'où cette accablante constatation que se font Gabriele et Scola : c'est que pour convaincre les masses, il faut les séduire. Et que pour les séduire, il faut se placer sur le même terrain. Donc renoncer à sa différence pour se mettre à leur hauteur : ce n'est pas Antonietta qui « sauve » Gabriele en le replaçant dans le droit chemin, c'est lui qui sacrifie sa particularité à son entreprise d'éducation. Sans cesser pour autant d'être une victime, la vraie victime de la norme au pouvoir.

Tout n'est certes pas faux dans cette façon de représenter le rapport du cinéaste au public, même si Scola en avoue peut-être plus qu'il ne voudrait sur la répugnance que lui inspirent les masses. Reste que le film laisse sur le carreau un ou deux thèmes dont on aurait aimé qu'il en parlât autrement que sur le mode du semblant ; nommément : le fascisme et la perversion.

Pascal KANE.

Dernière sortie avant Roissy
1. Social-dépression

par
Serge Toubiana

Comment comprendre le film de Bernard Paul, *Dernière sortie avant Roissy ?* Est-ce une fiction d'illustration des différents thèmes idéologiques du programme commun (sur le versant communiste), depuis le Concorde jusqu'au temps de vivre, est-ce seulement la comptabilité vivante des diverses scènes de l'aliénation dans laquelle vivent et sont maintenues les larges couches populaires qui habitent les grandes banlieues ?

J'y ai vu pour ma part tout à fait autre chose. Il m'a semblé que, derrière tout ce qui s'affiche comme discours politiques, parti pris idéologique, affirmation de convictions, ce qui faisait surface, de la manière la plus forte, parce que la plus convaincante, comme porté par la fiction, c'était un discours sexuel, un discours sexuel qui n'ose dire son nom, qui n'ose solliciter à la part des personnages une quelconque affirmation : à la limite, un discours sans *porteur* d'énoncés.

A la projection du film de Bernard Paul, une telle dénégation saute aux yeux. Ce qui fait retour, mais comme refoulé, c'est la question du désir : est-il possible de mettre en scène des personnages cousus du fil habituel de l'idéologie politique (à partir d'un brechtisme abâtardi, d'un populisme : et vas-y que je te pousse dans l'aveuglement !) sans être accusé de vouloir éviter justement la question de leur sexualité ? « *La fiction révisionniste sera chaste. Mais comme toute fiction, elle aura besoin d'un désir en trop, un peu d'excès, d'où procéder* », écrivait et pronostiquait déjà Serge Daney (Cahiers n° 257, p. 13) à propos du film de J.-D. Simon, *Il pleut toujours où c'est mouillé*. Gageons que le Docteur Muldworf est passé par là, pour essayer de rendre new look une certaine idéologie politique misérabiliste : si nos personnages n'osent pas encore parler, dire leur sexualité — les pauvres ! avc quels mots pourraient-ils le faire, eux qui naissent et vivent cousus de stéréotypes ! — faisons en sorte que le sexe parle pour eux. A leur corps défendant.

Ce qui veut dire que tout discours sexualisé — un discours qui afficherait *la singularité* de son corps, de son langage — ne peut être que dénégation. Cet impératif catégorique, cette mise à jour des vieux oripeaux de l'idéologie sous des effets de modernité (femmes sans soutien-gorge qui s'assument, pratique systématique de la drague, mise en relation précoce des personnages jeunes avec le problème cru du sexe, etc.) n'ont pas de répondant fictionnel. C'est que chaque personnage souffre de ne pouvoir revendiquer à plein un discours sexuel, sans aussitôt buter sur le mur politique, idéologique, à partir duquel, exclusivement il est construit : je ne peux pas être un personnage « libéré sexuellement », parce que ça connote la petite bourgeoisie qui privilégie la libération sexuelle sur les impératifs politiques. Cf. l'étudiante qui baise *un soir* avec l'ouvrier flippé, et qui lui fait part de son désir de ne pas le revoir chez elle, à son retour : refus de la demande éperdue d'amour de l'ouvrier, qui ne doit pas trouver son salut *de ce côté-ci de la sexualité*. Le désir petit-bourgeois, il ne faut le goûter qu'une fois, pour mieux s'en débarrasser après : c'est un modèle, mais c'est aussi un surmoi qui n'offre aucun salut au corps prolétaire. (Au « je jouis » du petit-

bourgeois fait pendant le « je souffre » du prolétaire.) Mais je ne peux pas non plus être un personnage « hors sexe », pour ne pas encourir le risque de moraliser la politique, de la cantonner dans une idéologie du travail, de la famille, de lui faire nier la « question sexuelle ».

Ce qui fait que chaque personnage se voit affligé d'un désir sexuel dont le moins qu'on puisse dire est que le discours idéologique — qu'il porte, que l'auteur lui fait porter, ou que le spectateur lui suppose — est tout à fait incapable d'en rendre compte : c'est le sexe qui parle, qui pousse de partout le mur du discours idéologique, qui cherche à s'infiltrer dans les trous d'air que laisse le corps social.

C'est parce que la fiction est travaillée par cet impératif absolu — il ne faut pas qu'on pense de moi que je ne pense pas au sexe — qu'elle n'en produit que le refoulé : un sexisme ordinaire, une idéologie de la drague qui affole véritablement les personnages (particulièrement Pierre Mondy) et les fait sans arrêt déporter hors du socius idéologique, hors de la fiction, ou qui ne réduit la fiction qu'à cette quête sexuelle. A vouloir inscrire le sexe, c'est l'excès de sexe qui parle, plus qu'un quelconque désir de faire lever l'aveuglement des personnages.

Même si le regard éducateur qui les guide ne les fait consister que pour reformer le consensus familial, une fois la traversée des signes sexuels effectuée.

Et tout plan où il est question du sexe, qui inscrit la connotation sexuelle, cet excès du désir sans objet, a plus sa référence dans le cinéma pornographique que dans un cinéma qui laisserait aux corps la libre disposition de leur place devant la caméra. C'est que le cinéma pornographique produit un certain arbitraire de la mise en position sexuelle du corps qui est soumis à cet impératif : *jouis*, et la jouissance ne lui vient que de se plier à cette disposition de l'acte sexuel devant une instance de regard. Le cinéma pornographique, c'est le code, non le langage, et la fiction de *Dernière sortie avant Roissy* y ressemble fort : en faisant coexister la langue de bois politique avec la langue (le sexe) de bois du désir.

Serge TOUBIANA.

2. Le routier et le routard

par Jean-Pierre Oudart

Il y a tout de même, dans le film, quelques moments de violence qui excèdent son propos familialiste. On pourrait presque parler, dans celui-ci, de violence de classe — mais une violence étrangement dérivée, et en fait canalisée et banalisée par le familialisme. C'est lorsque le routier, le petit ami de la fille aînée de Pierre Mondy, arrête son camion pour prendre un routard en stop.

Le geste est sympathique, venant d'un personnage qu'on nous a montré comme un gentil rêveur, accroché à rien (« on dirait que tu te fous de tout », lui a dit la fille), un peu dragueur, errant dans sa voiture-gadget et en faisant profiter ses copains. C'est, dans le système du film, le type même du jeune ouvrier en proie à un léger ras-le-bol-schizo, avec les pieds sur terre tout de même.

Donc, le routard monte dans le camion : c'est un petit bourgeois (à écrire avec ou sans tiret) qui en a marre de l'usine de papa, et qui a décidé de partir, en profitant à l'occasion de la voiture ou du camion des autres. Réaction haineuse du routier, qui le vire illico, sans explication.

Une minute après, même scénario, on voit le routard se faire sortir d'un deuxième camion (conduit par un deuxième routier). Cette même scène est filmée du même point de vue, celui du premier routier qui, en revoyant le routard au bord de la route, ralentit et se met à l'insulter. Viens-y voir, espèce d'enculé ! — débandade du type dans un champ voisin, filmée, en position de force, du point de vue du camion. Et donc du routier ? Mais ce n'est pas aussi simple, car on a ici, par une procédure de contraction de la séquence, relation d'une voix insultante à une image insultée, et, je dirai, prise directe de l'insulte sur l'image.

Cette séquence fait problème : pourquoi deux camions (conduits par deux routiers), et, au terme du même scénario répété, un seul point de vue (celui du premier routier sur le même routard), prolongé par cette contraction, qui se veut comique, et qui est le dernier mot de la séquence. Il y a là comme un effet d'après-coup, très calculé, à la fois de repentir (non pas au sens moral, mais artistique) et de surenchère (au sens de : qui dit mieux ?).

Est-ce que Bernard Paul n'est pas certain du sens gagné au terme du premier acte de ce petit sociodrame, pour en ajouter un second ? Ce sens est pourtant déjà clair : un ouvrier, même en proie à un certain ras-le-bol, a encore assez de réflexes (de classe ?) pour renvoyer se faire foutre un fuyard-parasite du monde du travail (on se rappellera que le routard, non content de dénigrer l'usine et papa, a demandé au routier une cigarette, ce qui a précipité sa fureur).

Il me semble que là, le cinéaste a voulu revenir sur le réflexe pour le transformer, et le cautionner, en l'affectant d'un gain de supposée-conscience, ou de supposée-solidarité de classe, par un procédé assez ingénieux.

Tout laisse à penser que le routard a fait au second routier (qu'on ne voit pas) le même numéro qu'au premier (l'usine, papa, la cigarette), ce qui a déclenché un réflexe identique. Et donc — sauf qualitatif — si l'un et l'autre ont eu (sans se concerter) le même réflexe, c'est qu'ils ont les mêmes raisons de haïr entre autres les routards, et tout ce que connotent des personnages tels que celui-là.

Réflexe, raison : Bernard Paul est trop malin pour donner à penser, carrément, qu'ils ont eu raison d'avoir ce réflexe (il n'était pas en fait question qu'eux disent leurs raisons, il n'y a pas de temps, et pas de place, pour les raisons de chacun, dans une telle fiction), il laisse aux spectateurs le soin de faire l'estimation (et de son point de vue, et de celui qu'il suppose aux spectateurs, c'est gagné d'avance dans ce registre comique) de l'aspect principal et de l'aspect secondaire de ce sociodrame : l'aspect principal, ce sont les raisons des routiers, l'aspect secondaire, ce sont leurs réflexes, vous n'allez tout de même pas faire une montagne de cet incident de parcours, qu'est-ce que vous voulez insinuer à la fin ?

C'est très simple : la surenchère de l'image insultée relève d'une stratégie d'intimidation. Qui dit mieux ? veut dire : qui trouve à redire à cela ? Par cette contraction de l'image et de l'insulte, les spectateurs sont pris à partie, tutoyés, et, dans ce contexte, sommés de prendre parti pour ce réflexe de langage. Et des réflexes comme ça, c'est bien normal, vous n'allez pas me dire le contraire, ça prouve que les travailleurs selon Bernard Paul

sont capables de se reconnaître entre eux, par télépathie (même si rien de très enthousiasmant ne les rassemble, ils ont pour eux leurs réflexes, leur bon sens, et leur supposée-conscience naturelle de classe pour faire le joint), et faute de désigner des ennemis politiques (la supposée-conscience que leur accorde le cinéaste ne leur en demande pas tant, surtout pas), de foutre sur la gueule d'un « hippy » qui court dans la luzerne. Rigolade assurée dans la salle.

Au détriment de qui, de quoi ? D'une image ridicule, qui ne peut pas se défendre, d'un type qu'on n'a jamais vu et dont on ne reverra pas le semblable, ni le moins semblable, mais qui doit condenser à lui tout seul beaucoup de choses dans la tête de Bernard Paul. A quel profit ? Pas à celui du routier, mais de la méta-famille qui ordonne que le petit monde de *Dernière sortie avant Roissy* fasse sa crise (et la résolve) en famille, sans éclats politiques et sans éclater symboliquement. Donc, surtout, pas de fuites (après tout, si le premier routier en veut tellement au routard, c'est peut-être qu'il rêve de partir comme lui).

Observons encore ceci : toutes les séquences de violence dans lesquelles la sexualité n'est pas directement impliquée ont la forme d'acting-out. Les personnages sont mis hors d'eux-mêmes dans des contextes qui sont ceux du ras-le-bol légitime, où leur violence est toujours compréhensible, et, dans son excès, éducable, ou rééducable (comme d'ailleurs la violence sexuelle). Or, cette séquence-ci est peut-être la seule où l'acting-out ne soit pas impliqué dans une perspective de rééduction. C'est un acting-out paradoxalement normatif, et terroriste, conforme à un langage archicodé, qui, dans ce contexte précis, représente, sur le mode de la haine absolue de l'Autre, un grain de social-fascisme jeté sur son passage. A moins que ça n'en soit la fleur. Il faudra donc chercher les racines.

Jean-Pierre OUDART.

Revoir Wichita

par
Jean-Claude Biette

L'histoire.

Des convoyeurs s'apprêtent à faire leur entrée à Wichita avec une grande quantité de bétail. Wyatt Earp, qui prend la même direction, se joint à eux. Les employés du propriétaire du bétail ont l'intention, comme c'est la coutume, de dépenser une grande partie de leur paye au saloon et au bordel. Earp, lui, veut placer ses économies et prendre commerce, peu lui importe lequel, à Wichita. Il aime l'ordre. A Wichita les notables aussi aiment l'ordre, mais s'ils veulent que leur ville prospère — non pas vive, mais prospère, c'est dit souvent — (le chemin de fer, qui vient d'être construit, permet d'expédier et de revendre, avec large bénéfice, à tous

les Etats environnants le bétail regroupé par les convoyeurs à Wichita), ils doivent accepter les traditionnels débordements, coups de feu, saouleries et débauches des convoyeurs qui marquent leur passage en faisant la fête. Le maire demande cependant à Wyatt Earp de veiller sur un ordre mal gardé par l'actuel shérif, vénal et inopérant. Le tireur célèbre (W.E.), qui veut la paix et ne veut, en tout cas, pas servir de cible, refuse cette charge de shérif. La mort d'un enfant de cinq ans par balle perdue le premier soir de fête décide Earp à accepter l'étoile de shérif. Il commence par interdire le port des armes dans l'enceinte de Wichita et condamne à être chassés de la ville tous ceux qui enfreindraient ce règlement. Les notables savent bien que les convoyeurs ne voudront pas se séparer de leurs armes, et qu'ils risquent de ne plus vouloir travailler pour Wichita. Ils décident de provoquer la démission du shérif intransigeant et qui applique trop durement la loi. De nouveaux désordres interrompent la demande des notables à Wyatt Earp et obligent celui-ci à envoyer chercher ses deux frères, qu'un des notables va prendre — comme le spectateur — pour des tueurs dont il attend les services. La fille d'un riche propriétaire s'est, entretemps, éprise de Wyatt Earp. Le père, craignant que sa fille ne soit trop tôt veuve (être shérif, c'est être une cible permanente), fait tout pour empêcher cette liaison et ce mariage. Mais c'est sa propre femme qui est tuée par une balle destinée à Wyatt Earp. Après l'enterrement, les convoyeurs de bétail, chassés une première fois de Wichita, reviennent pour une dernière épreuve de force contre le shérif. Wyatt Earp sort vainqueur et, ayant imposé son ordre (l'élimination des deux frères, trop violents pour pouvoir composer avec la société de Wichita : ils font passer leur vengeance personnelle avant la possibilité de composer sur des bases économiques ou idéologiques), retrouve la confiance des notables. Il peut alors se marier et songer à aller rétablir l'ordre dans une autre ville...

Le film.

Le fil invisible qui relie l'histoire, telle qu'on peut la deviner à l'état de script, à la mise en scène, telle que le film la manifeste aujourd'hui, est constitué par la double opposition du thème « deux frères », thème qui est, tout au long du film, redoublé, multiplié par deux ou plutôt multiplié par lui-même, et ainsi subrepticement mis en valeur. Lorsqu'au début du film Wyatt Earp se joint aux convoyeurs, il est, dès la nuit venue, délesté de ses économies par deux frères présentés comme violents, sournois, unis dans le mal, pleins de haine pour la loi dont ils sentent instinctivement qu'elle s'incarne en Wyatt Earp. Celui-ci leur règle leur compte — les humilie et reprend son argent — devant les autres convoyeurs de bétail. Et ces deux frères vont être les plus acharnés ennemis de W.E. — sans leur présence perpétuelle en sourdine, la mise en scène aboutirait à sceller un équilibre entre l'ordre et la violence, un compromis entre Wichita et le défoulement des convoyeurs à l'aide d'un ou de plusieurs coups de pouce prévus par le scénario mais sans nécessité organique dans le film. Ce sont eux — ces frères — il ne s'agit pas simplement d'une habileté de scénario, mais bien d'un thème fondamental de la mise en scène de ce film — qui entraînent les autres convoyeurs à obéir à leur désir de se venger (qui implique d'ailleurs la franche acceptation de la mort).

Vient un moment — quand la loi sociale (celle d'une société pour qui la valeur suprême est la prospérité) et la loi de la représentation (celle du western) atteignent leur point culminant : l'idylle avec pour conséquence obligatoire le mariage (puis, évidemment, la famille, etc.) — en l'occurrence la scène du pique-nique où la mise en espace des deux per-

sonnages oblige Earp à hisser sa fiancée (qui vient de lui déclarer son entière acceptation du rôle imposé à la femme) *dans son plan* pour qu'elle puisse joindre ses lèvres aux siennes ; c'est aux quelques plans qui suivent immédiatement ce point culminant — le parfait baiser hollywoodien — que deux cavaliers, encore jamais vus, dont la grande ressemblance de taille, de visage, d'expression les désigne très vite comme *frères* et comme réplique des deux frères convoyeurs animés par la vengeance, vont manifester une redoutable transgression à plusieurs facettes :

1) Ils entrent à Wichita avec leurs armes, franchissant allègrement la pancarte où ils viennent de lire l'interdiction.

2) Ils vont jusqu'au bout de l'équivoque qu'ils entretiennent en se faisant passer pour tueurs à gages afin de mieux prendre en flagrant délit de location de tueurs à gages un notable qui voudrait s'en servir pour faire exécuter Wyatt Earp qui n'est autre que leur frère (la mise en scène fait alors d'autant mieux ressentir la solidité du dispositif de la loi qu'elle exclut pour un temps le spectateur du savoir et du pouvoir de cette ruse avant de la lui révéler dans son effet imparable : on ne peut pas mettre en doute la parole des policiers, d'autant moins qu'ils sont tous les trois frères).

3) Ces deux frères dégagent une virilité trop éclatante (eux seuls dans le film ont les yeux vraiment bleus, ce qui, les acteurs le savent, est un signe de séduction — ça marque fort sur la pellicule), comme redoublée par la ressemblance (les deux frères hors-la-loi, eux, ne se ressemblent pas), pour ne pas donner à sentir, menaçant ou attisant l'homosexualité éventuelle des convoyeurs de bétail (qui s'intègre sans drame au réseau des violences, des désordres, des actes incontrôlables et informulés, nocturnes et chaleureux, dont ces hommes constituent les relais dans le film), le caractère homosexuel de la loi, faussement claire et glacée, qui unit sans cesse à l'image de ce qu'elle ordonne (le baiser hollywoodien signifiant le mariage) l'image *également séduisante* de ce qu'elle interdit.

La certitude maintenant que Wyatt Earp est bien le frère de ces deux étranges cavaliers, ajoute à la menace et au miroitement perfidement entretenus par la loi, celle et celui d'un inceste, peut-être même double, dernier garde-fou de la parole policière.

Quelle est alors la fonction de ces deux nouveaux frères dans le film ?

Elle consiste à amplifier l'action de Wyatt Earp au niveau de l'histoire, à multiplier ses effets par le lien insécable de la double (donc infinie) fraternité, mais surtout à renforcer la dynamique de la vengeance des deux autres frères, les convoyeurs de bétail, lésés de leur vol et humiliés, et à compenser l'extrême linéarité du scénario (qui menace d'être mécanique) par des lignes de forces, secondaires à première vue, mais qui relancent souterrainement la lutte entre la loi et l'ordre d'une part (avec leurs bases : les intérêts économiques qui fondent la prospérité de la ville, c'est-à-dire des notables) et d'autre part le désordre et la violence (avec leurs bases : la haine, la vengeance et accessoirement la rapacité).

A ce point il est difficile de ne pas voir que le scénario constitue les fondations de la mise en scène, tant celle-ci ne se propose rien d'autre que d'aller au plus profond du contenu social, idéologique, moral et sémantique du scénario (Je ne vois d'ailleurs pas quelle autre fonction pourrait avoir la mise en scène d'un film). Que Jacques Tourneur ait voulu ou

non atteindre à cette polyvalence importe peu. Qu'il s'y retrouve, après avoir fait ce cinéma-là, n'est pas, pour nous, spectateur, critique, cinéaste ou apprenti cinéaste, essentiel : il n'a jamais cherché à se regrouper, lui ou ses films, sous le boisseau de sa maîtrise, et les historiens du cinéma ne s'y sont pas trompés qui ne le considèrent pas comme un maître ; il vaut beaucoup mieux que ça.

On peut se contenter de voir que sa mise en scène repose sur une égalisation des temps forts et des temps faibles qui permet de tout transformer : personnages, décors, mouvements de caméra, épisodes (la mort d'un enfant, la mort d'une mère comme moteurs faisant agir W.E. qui s'identifie à la loi) en *signes*. Jacques Tourneur s'en tient ici au minimum indispensable de réalisme : quelqu'un qui galope ou qui se bagarre n'est pas filmé selon un critère d'efficacité, comme dans beaucoup de westerns, mais selon la fonction qu'il occupe dans la narration ; en qualité de *relais* dans un temps narratif. Et à ce titre chaque chose, comme chez Hawks, demande qu'on lui accorde égale importance. La mise en scène va donc être ce courant qui traverse un réseau de *signes* — les signes ici du genre qu'est le western — grâce aux *relais* que sont les personnages et l'enchaînement des faits (les rapports de causalité et le rythme propre à chaque action de plan en plan, etc.).

On peut signaler dans *Wichita* l'emploi à plein du scope où la profondeur de champ est donnée par la diagonale de l'écran ; et les innombrables entrées et sorties de champ qui sont un héritage du cinéma muet le plus dense.

Enfin, tels qu'ils sont, les thèmes et les significations (les liens économiques et idéologiques à l'intérieur de la petite société de Wichita et entre celle-ci et son hors-champ marqué par la pancarte limitrophe sur laquelle est clouée l'interdiction — petit fait « historique » — de la franchir en armes) sont le résultat de la mise en scène : le scénario se contente de proposer les premiers à l'état de vérités absolues (l'accent mis sur la qualification du héros comme étant *naturellement* attiré par la loi et l'ordre, de même que les convoyeurs de bétail y sont *naturellement* attirés par « Wine/Women/Wichita », affiché sur la diligence de putains qui franchit la pancarte signifiant l'entrée dans Wichita) et compte sur la vitalité conventionnelle du director pour mettre une sourdine aux secondes par les grâces d'une illustration lénifiante et volontiers pittoresque. Assez proche de Hawks, Jacques Tourneur ne corrige rien, ne met rien en doute, ne procède pas à une critique directe par la voix de personnages que Hollywood ne manquerait pas de briser ou de faire taire : tout ce qu'un scénario lui donne, il l'accepte et se contente de mener le plus loin possible la logique même dudit scénario. Mais ensuite il construit sa propre mise en ordre :

1) En filmant les valeurs (celles que propose Hollywood ou tout autre système de représentation fortement ancré sur du social) comme des choses.

2) En filmant les choses comme des signes.

3) En filmant les personnages comme des individus qui croient aux valeurs comme à des choses (pour lesquelles le spectateur éprouve *et* la même foi illusoire, puisqu'il peut dans le film les voir et les entendre, *et* la capacité contenue dans le film de surprendre la métamorphose) et qui vivent dans un réseau social de signes.

Pour Jacques Tourneur les personnages d'une histoire sont de parfaits inconnus dont le mystère n'a pas à être éclairci ou expliqué.

Jean-Claude BIETTE.



Lettre aux Cahiers sur la question juive au cinéma

par
Laurent Bloch

Cher Jean Narboni

Ainsi que tu me l'avais suggéré lors de notre rencontre dans le hall du Studio Galande, j'ai écrit un texte sur les problèmes que je reprochais aux Cahiers de ne pas aborder. Je suis bien conscient de la différence de problématique entre vous et moi, et il est certain que je ne suis pas à même de démonter les mécanismes filmiques comme vous le faites : ce n'est ni mon métier, ni le centre de mes préoccupations. J'espère néanmoins que ces idées retiendront votre attention.

Le discours sioniste, à travers ses différentes variétés, a toujours fonctionné autour de deux propositions élémentaires (on pourrait dire deux « mythes fondateurs »).

— nous étions « ici » (en Palestine) il y a deux mille ans, alors quoi de plus naturel que nous rentrions d'exil pour occuper cette « terre sans peuple pour un peuple sans terre », où d'ailleurs nous faisons pousser des oranges dans le désert ?

— et quant à ceux d'entre « vous » (« vous », les non-juifs occidentaux) qui auriez des réticences devant notre politique, n'oubliez pas que vous n'avez rien le droit de nous dire parce que nous sommes les héritiers des morts d'Auschwitz.

Le succès de ce binôme est certain dans le cadre de l'idéologie dominante occidentale : le premier terme assure une solution de continuité entre le sionisme et l'Occident, dans son historicité, de l'Empire romain à la Déclaration Balfour en passant par le Congrès de Berlin, avec en prime le « supplément d'âme » des réminiscences bibliques relatives au peuple élu, et permet à l'Occident, en ce qu'il a d'impérialiste, de se reconnaître dans la pratique colonialiste de l'État d'Israël.

Le second terme est indispensable pour la fonction qu'il remplit de porter les espoirs de rédemption de la mauvaise conscience occidentale à l'égard de l'antisémitisme.

Ce discours fonctionne donc en régime continu comme rappel permanent de la solidarité fondamentale avec l'Occident, dans ce qu'il a d'impérialiste : c'est en cela qu'il est amené à produire du racisme, et notamment de l'antisémitisme. C'est de cela qu'il sera question ici à travers quelques films récents. Quant à la démonstration de la fausseté historique pure et simple des deux propositions élémentaires du sionisme, quant à l'histoire de l'antisémitisme sioniste, j'en ai parlé ailleurs et je ne m'y attarderai pas (1).

L'idéologie sioniste supporte une importante production d'images qui dégage un tel relent d'antisémitisme que l'on pourrait s'étonner qu'aucune voix ne proteste si l'on oubliait la solidarité fondamentale dont il est question plus haut.

Par contre, un certain nombre de films parus ces dernières années qui ont mis en scène des juifs dans ce qu'ils avaient de décalé, ou d'extérieur, ou de subversif par rapport à l'Occident, ont déclenché des tollés hystériques des sionistes qui hurlaient à l'antisémitisme : il s'agit notamment de *La terre de la grande promesse*, de Wajda, de *L'apprentissage de Duddy Kravitz*, de Ted Kotcheff, et de *L'ombre des anges*, de Daniel Schmid. D'autres films enfin, qui démentaient complètement la problématique sioniste mais n'offraient guère de prise à des campagnes de presse au nom de l'antisémitisme, sont tombés dans le trou noir du non-entendement : ni vus ni connus *M. Klein* de Losey, *La Clepsydre* et *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Has (2).

Le 5 mai 1977, par exemple, la troisième chaîne de télévision a programmé *La Ligne du fleuve* d'Aldo Scavarda : histoire d'un petit garçon juif, italien, dont toute la famille a été arrêtée sous ses yeux pour être déportée, et qui, de Rome, décide de rejoindre son père, speaker à Radio-Londres. Au cours de son voyage à pied jusqu'aux côtes normandes qu'il atteindra le 6 juin 1944 à l'aube, il va être tour à tour caché, aidé et transporté par le personnel d'un hôpital, un curé, un trafiquant de marché noir, des résistants, des aviateurs anglais, des paysans français, un jeune tunisien, etc., auxquels il révélera toujours sa qualité de juif, ce qui vaudra quelques frayeurs à certains de ses compagnons, mais ne l'empêchera pas d'atteindre Londres.

Je ne sais pas si Scavarda aurait pu donner une tournure « de gauche », généreuse, à sa fiction rocambolesque, style « tous les hommes sont frères », *Rabbi Jacob*, *Si tous les gars du monde*, etc. D'autant plus qu'il y aurait eu une vraisemblance là-dedans : ce que nous savons de l'Italie, toute fasciste qu'elle fût depuis vingt ans à cette époque, confirme que les juifs y trouvèrent bien plus de soutiens et de complicités qu'en France (il est vrai que le « respect bien connu » du « peuple de France » pour la légalité plus ou moins républicaine lui interdisait de s'opposer à un génocide prévu par les lois françaises — promulguées sans incitation extérieure —, organisé par des policiers et des gendarmes français, fonctionnant avec des camps de transit français : c'est pour cela que la France est le pays d'Europe occidentale où le sort des juifs fut le plus funeste). Rappelons aussi que, sur un thème voisin, Drach a fait un film *(Les violons du bal)* qui réussissait à éviter les écueils du genre et à évoquer assez fidèlement la situation historique. Enfin, ce qui est sûr, c'est que Scavarda a refusé cette orien-

(1) In « Palestine et Liban, promesses et mensonges de l'Occident », ouvrage collectif, « L'Harmattan » 1977.

(2) Au sujet du « Monsieur Klein », voir l'article de J.-L. Rivière dans les « Cahiers », n° 274.

tation pour son film : tous ces gens qui aident le petit garçon (à l'exclusion du Tunisien, personnage au rôle grossièrement édifiant : « on n'a rien contre les Arabes »), eh bien ils le font plus ou moins malgré eux, ils sont lâches et finalement antipathiques, ils essaient de se débarrasser de ce petit juif qui leur brûle les mains. Le seul personnage qui comprenne le projet du jeune Giacomino est un médecin, lui-même juif, qui mourra héroïquement, pendant que les aviateurs anglais fuyaient lâchement !

Non, ce que Scavarda veut qu'on se mette bien dans la tête, c'est que si Giacomino arrive à Londres, ce n'est pas grâce à la solidarité de résistants et d'antifascistes : c'est aussi bien parce qu'il appartient à un peuple élu. Cette élection est le leitmotiv du film : mise en scène compulsive des prières juives (dites par le grand-père le soir de la rafle, par le médecin lors de son arrestation, versets bibliques récités par le père au micro de la radio au dernier plan), identification réciproque immédiate du médecin et de Giacomino comme juifs dès leur rencontre (« Peut-être avons-nous quelque chose de particulier »), l'aura qui entoure les personnages juifs pour mieux faire ressortir la bassesse (il n'y a pas d'autre mot) des autres, tout est fait pour accréditer l'altérité d'essence divine des juifs. Et, bien sûr, cette altérité ne passe pas par des représentations qui pourraient être empruntées à la religiosité juive : non, ce sont les formes de la religiosité telle qu'elle est connue du public occidental qui sont utilisées, à savoir des formes chrétiennes, tant pour la façon de pratiquer la prière que pour l'état d'âme qui l'accompagne. Ceux qui ont pénétré dans une synagogue d'un quartier populaire et qui ont pu comparer avec la messe à Saint-Ferdinand me comprendront mieux que par de longs discours.

Dans ce film, tout est dit, tout est simple et direct, dès le début on connaît la fin, tout est saupoudré de vécu et de vrai : abjection du signifiant !

Le discours qui se tient dans ce film rappelle celui tenu par Beate Klarsfeld en 1974 à son retour d'un voyage à Damas, lors d'un meeting sioniste à la Mutualité : en substance, cela donnait : vous, les juifs, foutez le camp en Israël, vous voyez bien que dans ces pays vous ne vous entendrez jamais avec les gens ! Vous, les non-juifs, vous voyez bien que ces gens ne sont pas comme vous, qu'il leur faut donc un Etat à eux ! Comment ne pas taxer ce type de discours d'antisémitisme passionné, en accordant à la passion le sens que lui donnait J.-L. Rivière dans son article du n° 274 des *Cahiers* : la passion d'indifférence, qui n'est rien d'autre que le racisme. Assez curieusement, Beate Klarsfeld est spécialisée dans la recherche de cas d'antisémitisme (réels ou supposés) qu'elle érige en phénomènes exemplaires destinés à nourrir la liturgie édifiante du sionisme : mais ce qu'elle érige ainsi en exemple, c'est bien l'antisémitisme. Hannah Arendt a fait une analyse impitoyable de ce genre de pratique et de son ambiguïté (in *Eichmann à Jérusalem, Rapport sur la banalité du mal, N.R.F.).*

On pourrait recenser et décortiquer ainsi d'autres manifestations de cette logorrhée imagée : ainsi ce feuilleton américain projeté à la TV en octobre 1976 (18 heures d'antenne), dont le héros, juif américain assimilé, « retrouve son identité » lorsque son père meurt à Jérusalem, et qui se termine lorsque son fils meurt aux commandes d'un Mirage israélien pendant la guerre des Six jours, après quelques épisodes d'un racisme antipolonais de bon ton. Ou le film de Lanzmann, *Pourquoi Israël ?* Eh bien, la réponse est simple : dans le temps les juifs étaient des gens anormaux, ce qui fait que l'on comptait parmi eux une forte proportion de philosophes, de savants et d'écrivains ; maintenant qu'ils ont un pays, ils sont normalisés, et même hyper-normalisés, puisque l'on compte parmi eux une proportion exceptionnellement élevée de joueurs de basket-ball, de paracommandos et de pilotes de chasseurs-bombardiers. Hystérie de la norme : fascisme. (Il y aurait une étude à faire sur le pilote de chasseur-bombardier comme type du juif moderne d'après les sionistes.) Il va de soi, dans cette idéologie, que le juif qui n'a pas « encore » rejoint Israël est un anormal, et d'ailleurs Lanzmann bat sa coulpe sur le thème bien connu de l'intellectuel impuissant. Ou encore, ce feuilleton biblique israélien, programmé en février 1977, qui apparaît de prime abord comme une narration platement fondamentaliste (au sens de théologie fondamentaliste) de l'histoire de Jacob et de Joseph, mais où tout se gâte lorsque apparaissent Putiphar et son

entourage : là encore, on a affaire à un Joseph sûr de lui, dominateur, américanisé, face à un oriental mou, avachi et efféminé. Les Israéliens contre les Egyptiens, quoi : tout est simple.

De l'automne 76 au printemps 77, la campagne sioniste a battu son plein à la télévision française : discours du rabbin Meyer Jais à la synagogue de la Victoire pour Roch Hachana (discours politique en forme de variations sur les deux propositions élémentaires ci-dessus, comme tous les discours dans les synagogues maintenant), feuilletons déjà cités, série d'émissions titrée « Heureux comme juif en France »... toujours la même dialectique : solidarité avec l'Occident, mais altérité irréductible procédant de l'élection.

Et si l'altérité des juifs, ce n'était pas cela ? Justement c'est ce que disent ces films qui ont tant agacé MM. Lanzmann et Jean-Pierre Bloch. Il faut dire que cet agacement a sa généalogie : par exemple, depuis trente ans, il est communément admis que Nietzsche fut un précurseur du nazisme, et notamment un antisémite. Naturellement, les imbéciles qui racontent cela n'ont jamais lu la *Généalogie de la Morale* ni la Correspondance, ni d'ailleurs rien d'autre de Nietzsche : ils véhiculent des on-dit basés sur l'utilisation a posteriori de quelques éléments de la terminologie nietzschéenne par des idéologues nazis. Pour Wagner, le problème est un peu plus compliqué : la lecture de son article « Le judaïsme dans la musique », qui date de 1850, ne laisse aucun doute quant à son antisémitisme. Néanmoins, le livre de Bernard Shaw, *Le parfait wagnérien*, ouvre quand même quelques horizons : il est certain que le Wagner de *L'Or du Rhin* qui dénonçait l'exploitation du prolétariat dans les forges d'Albéric (3) et qui, dans *La Walkyrie*, s'élevait contre l'aliénation de l'homme par l'idéologie religieuse (les flammes de l'enfer encerclant Brunehilde endormie) et bien ce Wagner-là ne véhiculait pas la même idéologie que le Wagner moralisateur et bigot de *Parsifal* ou même du *Crépuscule des Dieux*. Il n'est pas ici de mon propos d'analyser comment, de jeune petit bourgeois progressiste inconséquent, ami de Bakounine et dresseur de barricades, Wagner est devenu un vieux con artiste officiel : il n'en reste pas moins qu'en Israël l'interprétation de ses œuvres est interdite, alors qu'on y joue couramment Tchaikowsky, qui, lui, était un compositeur d'abord beaucoup plus médiocre que Wagner, et ensuite d'un antisémitisme franc, massif et sans arrière-pensées. Pendant l'été 76, une dépêche d'agence a fait les gorges chaudes d'une presse qui n'a rien d'autre à foutre : lors d'un concert en plein air à Tel Aviv, soudain retentit une explosion. Panique, tout le monde se jette à plat ventre : mais non, ce n'était pas un attentat. Simplement, le morceau interprété était *L'ouverture 1812 avec coup de canon* de Tchaikowsky. Et on peut compter sur les sionistes pour avoir interprété avec toute la conviction et tout le réalisme voulus le coup de canon : ils aiment ça.

(3) La mise en scène de Chéreau pour le Festival de Bayreuth du Centenaire, où l'on voyait Albéric en directeur d'usine et Wotan en P.-D.G. et qui a fait couler tant d'encre, n'était que la transcription du sens presque obvie du livret.

En fait, il faudrait remonter cette piste jusqu'à Shakespeare : encore aujourd'hui, la polémique sur le *Marchand de Venise* bat son plein, et l'on est bien au cœur du problème. Shakespeare a-t-il voulu peindre un Shylock ignoble, et par là inspirer l'horreur des juifs ? Ou bien a-t-il mis en scène un Shylock auquel les persécutions contre les juifs n'avaient laissé comme moyen de défense, et partant de survie, que sa cruauté et sa dureté, renvois fidèles de la cruauté et de la dureté que lui témoignait le monde de la chrétienté ? Là, on est dans Fanon, qui a bien dit une bonne fois ce qu'il fallait dire (in *Les damnés de la terre*) : la haine de la communauté ou du peuple opprimé contre le groupe social des oppresseurs ne peut être mise sur le même plan que la haine des oppresseurs contre les opprimés : celle-ci a nom racisme, celle-là est sentiment de révolte, justifié à défaut de toujours emprunter des formes justes.

Personnellement et subjectivement, je me suis toujours senti proche de Shylock, dont on ne voit vraiment pas pourquoi il éprouverait de la pitié pour un noble vénitien, ni pourquoi il admirerait les valeurs courtoises que la société de Belmont se paye le luxe d'afficher, luxe qui suppose son oppression à lui, ni pourquoi il frémirait d'amour paternel à l'idée que sa fille veuille épouser un de ces nobles qui le méprisent et l'oppriment en tant que membre de sa communauté. Et puis on touche aussi un autre problème : n'est-ce pas une autre forme de racisme que de ne jamais montrer que des juifs (ou des Noirs, ou des Arabes) édifiants au point d'en être déshumanisés ? Comme s'ils n'avaient pas le droit d'avoir parmi eux, eux aussi, des salauds ? Les Américains nous ont habitués à ce genre de fiction :

le film *Devine qui vient dîner ce soir* en est un bon exemple, et bien sûr ce côté édifiant révèle sa nature de classe : le héros noir est édifiant *parce que* il est médecin, et médecin plus qualifié, plus désintéressé, plus beau que les blancs. Bien sûr, un chômeur de Harlem plus ou moins porté sur l'héroïne n'aurait pas fait l'affaire. A mon avis, c'est là que tout se joue : Shakespeare évite l'antisémitisme parce qu'il évite l'exemplarité et l'édification. (C'est peut-être ça aussi, éviter le discours de la maîtrise.)

Bref, tout cela pour dire qu'un des procédés favoris des sionistes pour faire oublier leur propre antisémitisme est de susciter le ressentiment des juifs (et le défoulement soulagé des non-juifs qui aiment les sionistes et pas les juifs) contre quelques antisémites supposés et bien choisis. Le loup qui crie au loup. Les films dont je parlais plus haut sont justement les victimes de ce procédé : et justement, ce que chacun disait à sa façon, c'est que l'altérité des juifs, elle existe, mais elle n'est pas ce qu'on voudrait nous faire croire. En fait, au sein de l'Occident, et pour se résumer, on pourrait dire :

— d'abord, que du fait de la sécularisation de la société globale, liée à l'émergence de la bourgeoisie comme classe dominante, et qui a touché aussi les juifs (à la « philosophie des lumières » a correspondu ce qu'on a appelé la « Haskala » chez les juifs, à l'athéisme chrétien de Sade a répondu l'athéisme juif de Marx et de Freud), de ce fait donc, la détermination religieuse ne suffit plus à cerner la judéité.

— qu'être juif, cela veut dire au minimum avoir une histoire différente : Deleuze parlerait de déterritorialisation (in *Kafka, pour une littérature mineure*, par exemple). Une histoire différente qui a produit ce qu'on peut appeler la « sensibilité juive » ; je m'en voudrais de faire appel à un concept si teinté de subjectivisme si d'autres que moi n'avaient buté après un long travail sur cette forme irrationnelle certes, mais irréductible (4). Et il semble bien que ce soit là que réside cette fameuse altérité.

(4) Cf. notamment Bauberot : « Le tort d'exister ». (Ducros.)

Comment situer cette « sensibilité » ? Les juifs, en Occident (en chrétienté, pourrait-on dire pour l'époque antérieure au XVIII[e] siècle), ont représenté « l'autre » : l'Orient. Et, avant de le représenter, et avant que cette représentation ne soit mise en scène par l'antisémitisme, eh bien, il y avait cela : ils ont été effectivement, dans une certaine mesure, cet « autre ». Bien sûr, ce n'est qu'un aspect du problème de l'antisémitisme, et il n'est pas question d'oublier les apports d'Abraham Léon qui sont fondamentaux quant à l'historicité du phénomène, ancré dans sa généalogie sociale et politique (5). Mais il n'est que de recenser les thèmes de l'antisémitisme pour constater que l'on reprochait aux juifs d'être les « orientaux de l'Occident », les « circoncis de l'Occident », en un mot les Arabes de l'Occident : au moment de l'affaire Dreyfus, ces thèmes étaient encore présents comme en témoignent les dessins antidreyfusards recueillis en un livre sous le titre « Psst ! », et encore en 1940 (voir la première scène de *Monsieur Klein*, élaborée à partir des archives du Commissariat général aux Questions juives). Maurice Lombard, d'ailleurs, a bien complété les apports de Léon en mettant en lumière les circuits économiques dans lesquels les juifs d'Europe occidentale étaient partie prenante (avec les Arabes) à l'époque carolingienne (6).

(5) Abraham Léon : « La conception matérialiste de la question juive ».

(6) Maurice Lombard : « L'Islam dans sa première grandeur ». (Flammarion.)

Ce problème de la double appartenance orientale-occidentale des juifs européens qui se superpose à l'expérience de leur passé d'oppression est bien sûr un enjeu très important, parce que c'est une histoire que les sionistes veulent liquider, et parce que c'est tout ce qui fait encore l'intérêt de revendiquer sa judéité, à l'époque où les peuples du tiers-monde luttent pour leur libération et où le sionisme voudrait lier le sort des juifs à celui d'un impérialisme haïssable, décadent, condamné.

C'est tout cela qui est en scène dans *La terre de la grande promesse* de Wajda : trois jeunes gens, un fils de hobereaux polonais, un fils de capitalistes modernes allemands, et un juif issu du milieu que Weber qualifierait de « capitalisme paria » traditionnel, s'associent pour participer à la fin du XIX[e] siècle, à l'édification du capitalisme à Lodz, en Pologne. Naturellement, c'est la loi de la jungle : on met le feu à l'usine du concurrent, on fait tirer sur les ouvriers en grève, banqueroute frauduleuse, trafic d'influences... L'ascension de la bourgeoisie, c'est ça, et tout le monde le sait : qu'est-ce donc qui a suscité la colère de nos sionistes ? La pudibonderie

ambiante a suffisamment régressé pour que l'on pense que ce n'est pas la scène d'orgie entre le fils de hobereaux polonais et la femme d'un concurrent juif : c'est bien plutôt le personnage de l'associé juif, qui, bien qu'il participe aux mêmes turpitudes que ses amis, reste porteur de valeurs héritées du féodalisme (un certain sens de l'humanité, un ancrage dans la communauté originelle qui apparaît dans la scène où il vient emprunter de l'argent au doyen du Consistoire) ; valeurs qui s'opposent à l'inhumanité du monde de la bourgeoisie. On ne nous fera pas croire que les sionistes français, qui ont Rothschild à leur tête, s'offusquent que l'on montre un juif capitaliste : ce qui les gêne, c'est que ce juif ait une distance par rapport à l'idéologie de sa classe. (Cette distance est peut-être de l'ordre de l'anachronisme mais tous les anachronismes ne sont pas à mettre dans le même panier, comme dirait Jean Baubérot.)

Evidemment, on pourra contester cette interprétation en disant que, selon une tradition bien établie, Wajda n'attaque pas le juif en tant que juif, mais en tant que capitaliste, et qu'il laisse le spectateur faire lui-même, par l'opération du hors-champ, le rapprochement métonymique « juif-capitaliste ». Mais cette vision me semble justement obérée par le fait que, d'abord, des trois capitalistes, un seul soit juif, et que ce soit justement le seul qui ne soit pas encore déshumanisé et pour qui j'aie pu éprouver de la sympathie. Evidemment, j'entre là dans le domaine de la subjectivité : je l'ai trouvé, moi, sympathique, un antisémite l'aurait probablement trouvé le plus antipathique, et je n'écarte nullement l'hypothèse que ce soit justement le point de vue de Wajda. De la même façon, pour revenir à la scène d'orgie, il est possible que Wajda ait voulu montrer la femme de l'usinier juif comme une caricature antisémite, mais je ne le crois pas : cette femme a un physique particulier : c'était effectivement le cas des Juifs polonais (lire pour s'en convaincre *L'oiseau bariolé* de Jerzy Kozinski, ou *La famille Machber* de Der Nistor). Si l'on admet l'interprétation antisémite, il s'agit là d'une charge sur le thème des paupières lourdes et maquillées, de la lascivité orientale, et Wajda serait suspect de jouer dans le registre « oriental » de l'antisémitisme. Mais cette interprétation n'est-elle pas elle-même suspecte d'antisémitisme, et n'est-elle pas offusquée de ce que l'on montre les juifs comme, dans certains cas, ils étaient ? Y compris avec leurs défauts, et notamment les défauts de leur classe ? Et ne serait-il pas, justement, bien plus antisémite de montrer cette femme de capitaliste juif parée de vertus prolétariennes, édifiante en un mot ? On retombe dans le problème de Shylock, et c'est à ce niveau à mon avis que ce film joue un rôle de discriminant : la femme de l'usinier peut être vue comme porteuse des stigmates caricaturaux de la judéité selon les antisémites, ou au contraire comme porteuse des signes d'une orientalité et d'une différence qui font la positivité de la judéité, signes déformés par le prisme de l'appartenance de classe, ce qui fait qu'ils apparaissent porteurs à la fois de cette positivité et de son négatif. (Et si tous les personnages de film n'étaient pas un peu comme ça, ce serait bien ennuyeux d'aller au cinéma). A la limite, peu importe le point de vue de Wajda : je ne le connais pas. Mais le fait de ne voir dans la sensualité de la femme juive ou dans les cheveux roux du capitaliste juif que des traits caricaturaux nés d'une imagination raciste me semble relever de la « passion d'indifférence » (cf. J.-L. Rivière, n° 274 des *Cahiers).*

Dans *L'apprentissage de Duddy Kravitz*, il s'agit d'un fils de chauffeur de taxi juif, au Canada, qui arrive, par tous les moyens, surtout en escroquant ses amis (au besoin, en profitant de leur infirmité) à réaliser le rêve de son grand-père : être quelqu'un, c'est-à-dire avoir de la terre. Ici, l'accusation d'antisémitisme reposait sur le fait que l'on désignait un juif comme sont effectivement beaucoup de juifs : il faut vraiment que les idéologues sionistes aient tout oublié de leurs ancêtres boutiquiers d'Europe centrale pour ne pas reconnaître en Duddy Kravitz un des leurs, avec ses filouteries, son charme, sa dureté et ses émotions, et il faut ne rien vouloir savoir de la situation précaire qui était la leur pour ne pas comprendre que ce comportement était le prix de la survie, même s'il suscitait sa propre antidote, comme en témoigne l'attitude du grand-père de Duddy Kravitz qui, dans la droite ligne de la pureté morale de ses ancêtres lithuaniens, refuse de s'installer sur la terre mal acquise par son petit-fils.

Là encore, le mélange de ce type-là d'âpreté au gain et de ce type-là de spiritualité est bien caractéristique de ces milieux de la toute petite

bourgeoisie juive d'Europe centrale, dont une bonne partie a traversé l'Atlantique. Pour s'en convaincre, il faut voir *Hester Street*, qui est un film sur la génération du grand-père de Duddy Kravitz, et lire le livre de Der Nistor, *La famille Machber*, qui raconte l'histoire des arrière-grands-parents, quand ils étaient en Volhynie. On fait du commerce, et on en fait par tous les moyens, mais le type d'homme qui est non seulement valorisé comme modèle, mais aussi vénéré dans la pratique, c'est le juste qui, dans la misère et si possible dans la maladie, consacre sa vie à l'étude de la Torah. La respectabilité que confère, comme dans tout groupe humain, la réussite sociale la plus sordidement matérielle, a toujours été tempérée, dans ces milieux, par cette conception de la spiritualité. Et au besoin, cela excusait une turpitude plus grande encore dans les affaires (le « diengui diengui » étant devenu « business is business » au passage de l'Atlantique). Peut-être cette caractéristique de ces juifs est-elle due au fait qu'ils n'aient jamais été liés à des structures étatiques ou nationales, et ce serait justement une caractéristique que le sionisme se proposerait de résorber.

En fait, il s'agit là encore d'un système de valeurs hérité d'une société pré-capitaliste et que l'on imaginerait mieux au Caire qu'à Montréal : c'est bien cela qui n'a pas plu aux sionistes. Là encore, ceux qui brandissent l'accusation d'antisémitisme ne font que la preuve de leur propre antisémitisme.

Pour *L'ombre des anges* de Daniel Schmid, la thématique est sensiblement la même, mais l'hystérie a franchi un pas de plus : pensez donc, l'auteur est germanique, et de plus une critique paresseuse a assimilé ses films précédents *(La Paloma, Cette nuit ou jamais, Faites tout dans l'obscurité)* au courant « rétro » illustré par la sinistre Liliana Cavani et son abject *Portier de nuit*. Il s'agit encore d'un capitaliste juif mais de l'époque moderne : celle de l'impérialisme et du fascisme. Comme Schmid l'a déclaré à Colette Godard (*Le Monde*, 3-2-1977), « *L'ombre des anges* ne montre pas le fonctionnement de la machine, mais ce qui lui permet de fonctionner, la passivité des morts-vivants chez qui toute émotion a été broyée, même la peur. Seuls, la prostituée et le juif osent avoir peur, donc ils peuvent évoluer. » Et, plus loin, il cite la lettre officielle par laquelle les autorités lui retiraient l'avance sur recettes : « La lettre disait : « Le personnage [d'un ancien nazi nostalgique. N.D.L.R.] n'est pas montré en nazi incorrigible, mais comme un homme qui pourrait être intégré dans notre société, ce qui pourrait renforcer des clichés dangereux... » Quels clichés ? L'antisémitisme aurait donc disparu d'Allemagne ? La décision a été prise par une commission où siègent deux anciens de l'époque hitlérienne.

Le propos est donc clair : une vision prophétique du monde charmant qui nous attend, celui du fascisme permissif, où seuls le juif et la prostituée peuvent encore être sensibles aux sentiments de l'amour et de la mort qui habitent en permanence l'œuvre de Daniel Schmid, et avec lui, l'humanité. Et si ces personnages peuvent encore résister, c'est justement du fait de leur marginalité. De leur extériorité par rapport à la société globale. De leur sensibilité.

Là encore, les sionistes ne nous feront pas croire que la mise en scène d'un juif qui soit plein aux as et qui achète allègrement tous les fonctionnaires qui passent à portée de sa main froisse leur amour-propre. Conseillons d'abord à Jean Pierre-Bloch de se plonger dans la méthode Assimil d'allemand, ça lui aurait évité d'écrire des bêtises dans *Le Monde* du 22-2-1977. Les mots « Jude Reich », qu'il croit avoir « entendu répéter pendant plus d'une heure et demie... dans des bouches allemandes » ne figurent à aucun moment dans le film, ne serait-ce que parce qu'ils signifient « juif Empire », et non « juif riche », comme il le croit. « Le juif riche », cela se dit « Der reiche Jude », et il n'y a pas de parenté sémantique entre les deux expressions. Mais les linguistes amateurs sont décidément nombreux parmi les sionistes : Claude Lanzmann, dans *Le Monde* du 23-2 ergote sur le fait que si « Jude » avec un « e » final signifie « juif », « Jud » sans « e » aurait une connotation péjorative que l'on ne pourrait traduire que par « youpin ». Va pour la traduction, mais une re-vision du film particulièrement attentive aux « e » finaux ne m'a pas permis, sauf erreur, d'entendre la forme péjorative ailleurs que, de façon ironique, dans la bouche du juif lui-même, et d'une façon facilement compréhensible, dans la bouche d'un nazi, et sans que l'on puisse en inférer que ce signifié soit repris à son compte par le réa-

lisateur. Tous ceux qui auront vu le film mesureront d'ailleurs la vanité d'un tel débat : qu'importe, l'article (putassièrement intitulé « Nuit et Brouillard ») ne s'adresse pas aux gens qui s'intéressent au film, et ce qui restera, ce sera le mensonge.

En fait, que le mot prononcé soit « Jude » ou « Jud » n'a pas une grande importance, et Claude Lanzmann n'a monté en épingle ce problème qu'à l'attention des gens qui n'auront pas vu le film, mais qui, et ils ont cent fois raison, ne tolèrent pas que l'on traite un juif de youpin. Mais où apparaît-il que Daniel Schmid le tolère, lui ? Et le propos de ce film n'est-il pas justement de montrer un monde devenu intolérable, agité de phénomènes intolérables, au nombre desquels l'antisémitisme ? Et Lanzmann n'est pas naïf au point de ne pas l'avoir vu : alors, où est le problème ? Bien sûr, là aussi, on pourrait subodorer le fonctionnement métonymique évoqué plus haut (capitaliste = juif). Mais, là aussi, c'est le contexte du film qui me pousse à écarter cette hypothèse. Je soupçonne bien plutôt que la référence au nom de laquelle Lanzmann s'indigne devant le personnage de Schmid, c'est celle du personnage juif édifiant des fictions sionistes, non pas que Lanzmann lui-même la prenne pour autre chose que ce qu'elle est (un stéréotype), mais parce qu'il est bien connu que la plupart des spectateurs de films, habitués aux mécanismes hollywoodiens, fonctionnent avec ce genre de références, et que l'on joue toujours gagnant en misant dessus. D'ailleurs, dans son film à lui, Lanzmann, s'il évite le stéréotype édifiant (il s'adresse à des intellectuels), ne se prive pas d'entonner l'hymne de l'identification aux archétypes dominants (le pilote de chasseur-bombardier déjà cité, le gardien de prison pour les moins brillants). Chacun a les reterritorialisations qu'il peut : celle de Duddy Kravitz est puérile et un tantinet malhonnête, celle de Lanzmann est plutôt fasciste. Le film *Duddy Kravitz* montrait la vanité d'une reterritorialisation déterminée : *L'ombre des anges* est un film contre les reterritorialisations fascistes, les deux seuls personnages vivants sont des déracinés. C'est tout le problème de la judéité : elle présente de l'intérêt parce qu'elle est altérité, mais aussi parce qu'elle est déracinement. Et dans ce sens elle n'est pas la propriété privée (ni l'apanage naturel) des juifs : d'autres peuvent la vivre, et les juifs doivent l'acquérir. (C'est bien ce que veulent empêcher les sionistes). On pourrait critiquer à ce titre le livre de Goldstein, *Dostoïewski et les juifs :* l'auteur de cet ouvrage reproche en fait à Dostoïewski d'avoir voulu être juif à sa façon. Et bien, Dostoïewski en avait parfaitement le droit, et on ne voit pas en quel honneur des juifs soi-disant plus juifs que d'autres viendraient lui demander des comptes. Ils feraient bien mieux d'étudier comment Dostoïewski a conjugué déracinement et reterritorialisation : c'est peut-être là que gît aujourd'hui un antidote possible au fascisme dont *L'ombre des anges* nous donne une image.

Encore une fois, ce qui a ennuyé les sionistes, c'est que l'on montre, d'une façon ou d'une autre, qu'il y a entre les juifs et l'Occident une distance historique. C'est là un enjeu de taille, parce que cela veut dire que les juifs ont une histoire (ou plutôt des histoires) sur lesquelles ils peuvent s'appuyer pour élaborer des perspectives autres que de lier leur sort à l'impérialisme occidental sous l'espèce du sionisme (7). Cela ne veut dire que cela : si cette distance n'existait pas déjà, cela ne voudrait pas dire pour autant qu'il soit impossible de l'établir, et c'est le problème concret, actuel, de tous les progressistes occidentaux (c'est peut-être cela que veut dire la résurgence actuelle des sentiments nationaux basque, breton, corse par exemple). Enfin là, il y a une distance qui existe depuis des siècles, et c'est une chose positive qu'il faut se réapproprier et que les sionistes veulent liquider, parce que si les Juifs américains commençaient à se rappeler qu'ils étaient les Arabes de l'Occident, les finances d'Israël en prendraient peut-être un coup.

Il faudrait parler de *Monsieur Klein* de Losey, mais Jean-Loup Rivière l'a fait dans le numéro 274 des *Cahiers du Cinéma*. Il fallait reparler des film de Has, mais alors là, il y avait d'autres protagonistes. Il fallait parler de *Fortini/Cani*, ça a été fait dans le numéro 275 des *Cahiers du Cinéma*.

Laurent BLOCH

(7) Je ne veux pas dire que l'Occident soit une entité nuisible qu'il importe de détruire : il y a eu dans l'histoire de l'Occident des apports progressistes importants qu'il faut préserver, pour nous qui vivons en Occident, pour les autres peuples, s'ils peuvent y trouver une utilité. Mais il y a aussi que l'Occident a produit un système social, l'impérialisme qui, pour la première fois dans l'histoire, se propose d'anéantir toutes les autres civilisations. Ceci impose aux Occidentaux des responsabilités particulières pour ne pas être complices des crimes quotidiens commis en leur nom.

Le manque de place nous oblige à reporter au prochain numéro le post-scriptum de cette lettre, portant sur l'article de Richard Marienstras paru dans le numéro 192 de « Positif » (sur **L'ombre des anges**).

Petit Journal

Locarno 77 : l'espace du leurre

Le coût élevé des productions suppose, aujourd'hui, un vaste public, à atteindre très vite. Pour y parvenir, le cinéma — la grosse machine industrielle —, équarrit, arase, aplanit le champ culturel. Ainsi s'usine le conformisme de ces objets calibrés, lisses, carrés, rabotés, qu'on emballe, qu'on vend, qu'on échange facilement. A n'en parler aucune, ils sont de toutes les langues. Le marketing dès lors s'organise aisément : les films sont commercialisables « all over the world ».

La chaine produit beaucoup — le rythme est rapide — au prix donc d'un intense travail de rabotage. La machine rejette tout ce qui émarge, les copeaux volent en tous sens : ils sont peu rentables et en conséquence inutiles, constituent un surplus hétérogène condamné à disparaître ; ils sont souples et par nature légers. Parfois, on les réunit au hasard d'un ramassage dans une corbeille. A Locarno, la corbeille est soignée, propre et luxueuse : nous sommes en Helvétie. N'empêche, la plupart des films projetés à la Piazza Grande, sur l'un des plus beaux écrans du monde, ne seront jamais distribués, jamais vus hors festivals. On a beau parler promotion, marché du film, on ne sacrifie qu'au simulacre des affaires et le Léopard d'or 1976 n'a toujours pas fait recette (1).

Locarno, produit bâtard du libéralisme ? D'une part, les organisateurs se défendent de l'ombre portée par Cannes, tout en demandant l'aide diplomatique de la Confédération pour devenir concurrentiels ; d'autre part domine le discours fat des hommes de bonne volonté dévoués à un prétendu « cinéma d'auteurs ». L'effet sur le programme : en dix jours Locarno projette une soixantaine de films savamment répartis : les cinéphiles y trouvent leur compte avec une « rétrospective » (cette année, Stiller) ; la modernité avec Straub-Huillet, Godard, Duras, Akerman — nous reviendrons sur l'exposition semi-clandestine de leurs œuvres : les « politiques » avec quelques toiles militantes ; les Suisses avec le cinéma suisse d'antan (Citel sort des tiroirs les « vieux » Goretta, Butler, Soutter, Tanner (prière de ne pas confondre), d'aujourd'hui (Patricia Moraz en compétition), d'ici (*San Gottardo* et *Lieber Herr Doktor* produits par Filmkollektiv Zürich) et d'ailleurs, autrement dit de France (coproductions) ; les tiers-mondistes avec la présence en concours des cinématographies latino-américaine et africaine ; les amateurs du cinéma de l'Est avec *Madame Bovary, c'est moi*, de Zbigniew Kaminski ; d'autres Européens avec le cinéma des auteurs un peu ratés du Marché commun, etc. Symptomatiquement, un nouveau film-catastrophe sur Satan (*The Car*) a conclu le festival.

Crapuleuse rhétorique : « *Pour être réaliste, la manifestation doit se mouvoir dans un milieu complexe où les intérêts contradictoires ont chacun leur motivation et méritent égal respect. (...) Mais que le bon sens inspire assez de clairvoyance à chacun — et c'est le vœu que nous formulons — pour dépasser les passions du moment et atteindre à travers la conscience de la complexité des problèmes en jeu, l'unanimité d'une volonté de défendre ensemble les intérêts d'un cinéma de qualité.* » (Le directeur.)

Qu'en surface les discours contestataires, dissidents, fourmillent (aux terrasses, dans la marge des conférences de presse) — n'empêche pas au contraire l'ordre de régner. A Locarno, les placeuses sont quotidiennement requises quatre heures au minimum et contraintes de porter un uniforme superflu qui fait suer. Elles gagnent 15 francs par jour et ne reçoivent pas de pourboires. Une affiche informative à ce sujet aurait été arrachée moins d'une heure après qu'on l'ait posée. Or, non seulement personne ne veut rien savoir des coulisses du libéralisme où pareil contrat est signé, mais nul ici ne semble s'interroger sur la place qu'il occupe dans la chaîne des images défilées, vendues, consommées, reproduites (présence de la TV) à l'instigation dudit libéralisme. On pourrait croire normal au fond de prendre place dans cette chaîne, sans se rendre compte qu'à s'y installer trop confortablement on risquerait, pour commencer, de corrompre le regard (chaque image s'équivaut après six ou dix heures de séance), ensuite d'en sortir fondu-enchaîné. Soumis au drill, le critique trouve recours dans la cinéphilie galopante : le voilà fin prêt à cesser d'écrire, hormis quelques notices humorales. Il se trompe d'objet, articule des fragments : bref, il fait du journalisme.

Le libéral, le libéralisme avancés, qui président aux tours de force et de vis de ce festival — alignant les films, les idées, les regards, les voix, les projets antagonistes à l'échelle de leur marché ; intégrant dans chaque débat les différences pour qu'elles ne divisent ni ailleurs qu'en l'espace des orateurs qualifiés, ni personne d'autre qu'eux —, pouvaient se permettre de montrer *Ici et ailleurs* puis *Fortini/Cani*, mais non sans poser les garde-fous. Répétons scolairement que ces films subvertissent le rapport traditionnel des spectateurs au sens qui s'enraye sur l'écran ; qu'ils accusent donc, ici, le mode d'exposition propre à pareille foire. Aussi ne faut-il pas s'étonner qu'on les passe à une mauvaise heure, le même jour, pour tout dire l'un après l'autre au même programme, comme s'ils étaient réservés à certains initiés expédiés au ghetto d'une salle obscure. (L'opinion taxe Straub d'élitisme ; elle a tort. Le public dit « moyen », qui n'y comprendrait rien, rejette *Fortini/Cani*. C'est qu'il a pris l'habitude d'images et de sons codés. Mais un public qui n'irait jamais au cinéma, *Fortini/Cani* le dérouterait-il plus que n'importe quoi ? Ainsi, il semble « naturel » de présenter, actuellement, le combat antifasciste par la reconstitution historique. Ces images-là, scandaleuses pour qui songerait à l'illusion — de vérité — les supportant, ne choquent guère. Straub, lui, propose une suite de plans sur les paysages qui gardent la mémoire des luttes ; non sans y inclure la vue panoramique d'un monument gravé : « *Vinca,/ que la flamme qui brûla destructrice/ par la barbarie alle-*

mande,/ te rappelle,/ enfermée dans le marbre de tes monts/ le martyre de tes gens. » Concevrait-on une image plus juste et claire ? Le cinéphile serait-il (mal) regardant au point de n'accepter qu'une marchandise trafiquée, truquée ? Refuse-t-il de voir ce qu'est le cinéma, peu de chose en somme. Le cinéma de Straub-Huillet serait profondément démocratique, puisqu'il donnerait à l'« ignorant » comme au « spécialiste » des chances égales de lecture.)

L'occasion à saisir est de revenir sous prétexte d'une chronique du leurre sur les films qui résistent au traitement subi ; sur ceux qui s'accommodent au contraire de ce traitement, preuve qu'ils sont réalisés à la manière du festival égalisant chaque perception visuelle ou sonore.

DAGNY

Premier soir : en attendant le passage de *Dagny*, le réalisateur Haakon Sandoy et Moritz de Hadeln ont échangé des amabilités de polyglottes : traduisant en français et en italien les propos de son hôte, M. de Hadeln l'interrogeait en anglais et le félicitait de parler également le norvégien et le polonais.

Or, le film lui-même relève du « cinéma espéranto » : mélangeant les langages et les genres, il en dissimule les différences, feignant de les annuler... Sandoy met en scène des peintres tels Edvard Munch, des écrivains tels Strindberg, des musiciens, réunis — par l'histoire — fin dix-neuvième siècle à Berlin et (dans la fiction) par une femme, Dagny, qui offre son hystérie à chacun. L'annexion forcée qu'entreprend le cinéma de la littérature, de la peinture, de la musique, du théâtre (2), est cette fois d'autant plus choquante et exemplaire que le réalisateur fantasme les pratiques de ses personnages : derrière et sur l'écran, musique et peinture s'équivalent, comblant le son et meublant l'image. La « folie » de Strindberg et de Munch étant supposée identique, comme en témoigne la description de leur relation commune avec Dagny, le théâtre de Strindberg procéderait du même refoulement que la peinture de Munch. Mieux vaut dire alors de ce théâtre, de cette peinture, qu'ils n'importent ni n'existent comme tels, mais seulement comme scories d'une crise psychologique, et qu'ils font du remplissage. Qui surprendrait-on en remarquant que le générique se déroule, en sales lettres violettes, sur l'image d'un tableau et qu'une musique vient s'y coller, illustrant la tragique fin des personnages ? *Dagny* donne idée de ce que serait un cinéma de borgne et de malentendant.

POUR CLEMENCE

Film français, *Pour Clémence*, de Charles Belmont *(Rak, Histoire d'A)*, retrace l'histoire d'un technicien licencié pour raisons économiques qui, nous dit l'auteur, réapprend à vivre, redécouvre son espace, son quartier, sa ville. Le chômage (des cadres) n'est ici qu'un prétexte à interrogations existentielles, un élément anecdotique inducteur de la fiction. En suivant l'errance de Michel, le réalisateur pose sur la banlieue parisienne un regard fasciné. Il nous livre des images terriblement esthétiques (roses, mauves, violettes), idéalisant le paysage urbain qu'il prétend cependant ne pas aimer. Soutenue par une musique de jazz, la rumeur de la ville participe aussi de cette confusion. Plus malin que le héros renvoyé en fin de film à l'anonymat, l'auteur, quelle que soit la réalité, saura, demain comme aujourd'hui, s'aménager un coin où faire de belles images et de beaux sons. Et citant les « nouveaux philosophes », il répondra, à l'exemple de son personnage (« Je ne suis pas communiste mais ingénieur. »), qu'il est cinéaste...

MUERTE AL AMANECER

Coproduit par le Pérou et le Venezuela, *Muerte al Amanecer*, de Francisco José Lombardi, pose la question de la représentation de la mort infligée au titre d'une peine. Pas facile déjà de montrer la mort « naturelle » ; plus difficile encore lorsqu'elle prend un tour théâtral. Il ne faut pas s'y tromper en effet : le lieu de l'exécution est une scène ; justement, on y a réparti les fauteuils des spectateurs-acteurs ; on a prié le peloton de répéter ; on a éclairé avec des spots la place du condamné ; on a planté le décor ; on a peur de commencer en retard. Le condamné est innocent, bien sûr, mais quelle importance si nous sommes au théâtre ? Le film peint en détail la préparation de l'exécution. Le juge, le greffier, le policier, le médecin légiste, le prêtre, le chef des cultes, le bourreau, etc., bavardent : pour reculer le débat, pour éviter de penser la culpabilité du fusillé, ils recouvrent son silence d'un babil administratif : que tout soit fait dans les règles importe seul à leurs yeux. Au fond, c'est comme un cauchemar qui se retournerait en rêve pour quelques petits fonctionnaires libres d'exercer le pire (des abus) du pouvoir, alors qu'en vérité ils ne disposent pas de lui. Normal qu'ils craignent sans cesse d'égarer le cadavre, de le laisser échapper, ou même de ne pas tuer le bon ; normal qu'ils prennent ses empreintes digitales avant et après l'exécution, afin d'authentifier leur dérisoire puissance d'hommes de main honteux. Si d'aventure tel arrêt de justice ne relevait plus un jour que de la fiction, du cinéma notamment, ils conserveront (ils archiveront sûrement) le souvenir des temps anciens, et témoigneront du pouvoir de la bête immonde, toujours prête à renaître, on le sait.

CASCABEL

Le cinéma, art impérialiste, brouille les genres. Il assujettit les pratiques qu'il convoque, puis « naturalise » ses emprunts et se cautionne d'une « impression de réalité ». Signifiant totalement imaginaire, il impressionne la réalité et jouit d'une crédibilité immense. Le spectateur sait bien que c'est du cinéma, mais quand même... dit-il, est-il forcé de dire pour entrer dans la fiction ? Des cinéastes, actuellement, travaillent autour de ces questions, interrogent le statut du réel au cinéma, son mode de fictionnement. Raul Araiza n'est pas de ceux-là. S'il fait du méta-cinéma, si le cinéma est évoqué dans *Cascabel*, représentant le Mexique, c'est pour mieux boucler dans la fiction la plus mélodramatique quelques-unes de ces questions : le film ne dit pas son nom. Il prétendrait à l'objectivité du documentaire, celui qu'entreprend le cinéaste mis en scène, mais les interviews sont réalisées par des acteurs et la neutralité du ton du reporter dérape dans le pathos d'une confession d'impuissance à vaincre la censure omniprésente. (A propos, au prix de quelles concessions *Cascabel* a-t-il pu être mené à terme ?) Multipliant les styles, le film s'achève dans la grande tradition du suspense : montage alterné entre une Indienne qui accouche, la progression d'un crotale dans le sac de couchage du réalisateur assoupi et la quête désespérée des secours. Happy end donc : le serpent mord.

THE RUBBER GUN

« Originalité » de *The Rubber Gun*, du Canadien A. Moyle : les acteurs ont réellement vécu l'histoire, celle d'un groupe d'artistes marginaux et drogués. Si le débat qui a suivi la projection a vu quelque passion, ce n'est pas grâce aux qualités intrinsèques du film, mais grâce plutôt à la person-



Antonio Gramsci

nalité de Steve Lack (producteur, scénariste, interprète principal, dans son propre rôle, celui d'« un jeune artiste brillant et sensible », note la fiche). Ses digressions sur la drogue, l'homosexualité, la délinquance, plus confuses encore que celles du film, ont permis au réanimateur des débats, Moritz de Hadeln — affirmant avec une trop bienveillante patience son désir de « comprendre » — de faire valoir des qualités insoupçonnées de psychothérapeute.

JANE BLEIBT JANE

La vieillesse effraye. Improductives, les personnes âgées sont reléguées à l'asile. Sur leurs corps s'inscrivent des signes présageant une mort que nul n'accepte de voir, mort qu'elles attendent désormais là, loin des regards. Certains sons, certaines images (magazines télévisés à vocation sociologique, documentaires de fiction...) exorcisent cette peur, déculpabilisent, rassurent l'opinion : « Vous savez, nous faisons tout notre possible pour eux, mais il faudrait que... ». Une seconde d'affliction, et la misère, la solitude, l'angoisse que cachent ces maisons à mourir sont oubliées. *Jane bleibt Jane*, de W. Bockmayer et R. Bührman, n'est pas de cette eau-là. Les auteurs ont travaillé à partir de leur peur, leur peur de vieillir, mais également leur peur de vivre aujourd'hui. L'histoire de Jane, la veuve de Tarzan qui désire quitter sa maison de retraite à Cologne et retourner en Afrique fleurir la tombe de son mari, est tributaire d'une métaphore : elle induit par surcroît un discours sur le façonnage et la couleur des mythes de l'époque. L'humour efface enfin chaque trace de sensiblerie. Tourné avec des bouts de ficelle, ce film ne dissimule pas la pauvreté de ses producteurs et avoue ses limites. A son sujet s'est ouverte la polémique sur le mode de sélection : *Jane bleibt Jane* n'a été projeté curieusement qu'au titre d'information, non en concours.

ANTONIO GRAMSCI

Léopard d'or, *Antonio Gramsci*, de Lino del Fra : un mauvais roman cinématographié. Ce qui intéresse le maniaque du film historique n'est pas l'histoire mais sa reconstitution. Quelle meilleure façon d'instaurer le leurre sur Gramsci que de mettre en scène non le texte mais « l'homme » ; de mettre somme toute le texte — pure incidence — à plat : Gramsci n'écrirait que pour tromper le temps en prison ; ou parce qu'il serait asocial. Gramsci souffrait-il d'être petit et bossu ? Gramsci était-il égoïste avec ses compagnons de captivité ? Gramsci aimait-il sa femme, sa belle-sœur ? Gramsci vivait-il douloureusement le désaccord avec Togliatti ? Gramsci, en 1930, se prononçait-il pour le compromis d'aujourd'hui ? Questions ineptes auxquelles le film — coupant, montant, recadrant, zoomant, illustrant musicalement la vie de son héros — s'acharne à répondre affirmativement. C'est le cinéma du pire et le pire du cinéma. Ce que Straub-Huillet ont mis en miettes dans *Fortini/Cani*, où le travail filmique ne totalise rien du décor, du texte de Fortini, de son corps, de son passé.

NEWS FROM HOME

Ça pourrait être un peu de ça, le bruit du roman familial : un murmure de mère qui viendrait de loin, de la langue maternelle justement, s'inquiéter d'un corps absent. Une voix qui passerait dans l'écriture de quelques cartes postales, lues off par leur destinataire, Chantal Akerman. Cette voix d'une mère en quête de sa fille se perd, se disperse, dépérit, perdure à New York ; c'est probablement qu'elle se trompe d'adresse, pour changer.

Cette voix émeut, sans doute ; parce qu'elle semble frêle et que le tumulte, ou seulement le bruit blanc des rues vides, l'évincent — au point que certains spectateurs, qui ne comprennent ni les termes de la lettre ni la lettre du film, réclament l'augmentation du son, comme si le son bien mixé était le salaire de n'importe quelle image. Cette voix émouvante porte toutefois des préoccupations presque mesquines, étroitement tribales, et un discours mythique, mystifié, sur la métropole américaine. On la distingue mal, certes, car elle manque le réel, par exemple : les avenues désertiques, misérables, de New York, figées dans leur mortel silence, qui n'ont rien à voir avec le fastueux prospectus d'Epinal auquel sacrifie le cinéma hollywoodien d'une « Jeune Amérique » de rêve. Quoi dire à la destinataire, qui soit écouté jusqu'à New York, dans New York ? Quoi dire qui précipite un coup l'apparition, fût-ce comme dans une fiction biographique, du corps de Chantal sur l'écran ? Mais quoi dire avec ces mots nés de l'absence, qui puisse mettre l'absence en échec ? Comparable à celui de Duras, le cinéma d'Akerman serait subjectif. En cela, il s'opposerait à ce qu'on appelle déjà le « nouveau réalisme ».

La tentative de *News from Home* est d'une simplicité forcenée, dans la mesure où l'insertion de la réalisatrice dans son film se paie par la presque élision, la paupérisation de l'appareillage machiné de production. La machination des appareils prise en défaut, le temps de regard de la caméra est celui de notre vue : les plans fixes de New York se succèdent, avec de longues traversées intercalaires et panoramiques du hors-champ, « hors-champ » d'un plan fixe au suivant s'entend. Cette technique rigoureuse vaut à *News from Home* mieux qu'un style ou un genre : un *phrasé*. Phrasé lyrique modulé par la lecture des lettres venues de Bruxelles, et les enregistrements dits d'« ambiance ».

LE CAMION

Qu'est-ce qui a bien pu déterminer Marguerite Duras, écrivain, à transfigurer son texte dans la Geste cinématographique, à risquer ce texte sur le champ de bataille de l'industrie lourde des semblants — champ où s'affrontent en un rapport de forces plus inégal que n'importe lequel des films de consommation et tels autres « hors concours » ? *(Fortini/Cani, Ici et ailleurs, News from Home, Le Camion* ont au moins cette connivence qu'ils mettent le spectateur en appétit d'un texte qui leur reste étranger, qui reste extérieur au procès filmique, distant, insaisissable : texte de Fortini, texte-discours de la révolution palestinienne, texte de la mère ou simplement de la langue maternelle, texte de l'écrivain tissé quoi qu'on dise pour le film). Peut-être ceci : l'indécision générale où travaille aujourd'hui l'« artiste », interpellé par le philosophe, le politique et l'analyste, sur les dernières chances données à ses produits et sur les dernières voies qu'ils auraient à prendre, imposerait qu'on fixe quelques chaînes d'images ; qu'on choisisse quelques suites d'images contre l'ensemble des images ; or, c'est dans les textes que grouille l'infinité des images, et « le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance : l'imaginaire. Que le texte seul est porteur indéfini d'images, il le sait. Mais il ne peut plus revenir au texte. Il ne sait plus revenir », note Duras. L'époque obligerait donc une raréfaction des représentations ; sans doute parce qu'à force de tout représenter de toutes les manières — additionnant de toute manière les liquidations de toutes ces manières — on aurait oublié l'objet de la représentation : le monde, qu'il s'agirait, « c'est la seule politique », de montrer dans le trajet d'une faillite, de « faire aller » à sa perte. Ce ne serait ainsi pas tellement le monde qui irait à sa perte et qu'on ne pourrait transformer, à jamais. C'est plutôt l'état des pratiques signifiantes qui impliquerait, partant des significations en crise, non de la réalité, que le monde, ici (sur l'écran, la scène) aille à sa perte.

Comme si la totalité des images produites du monde, consacrant l'échec à représenter (la mort de la représentation ?) permettait qu'on représentât uniquement le monde vers sa fin. Tant de solutions auraient été épuisées qu'on serait contraint à la fuite en avant ; un point de non-retour aurait été atteint, auquel le film dans son défilement prêterait main Dès lors taxer Duras de défaitisme (mot drôlement mal famé), de non-communisme, d'anarchisme (« Ce qu'elle serait : déclassée »), est une erreur (de tir) ; c'est prendre à la lettre, comme dit quant au réel, ce qu'énonce *Le Camion* quant à l'imaginaire.

« Aucune répétition du texte n'aurait été envisagée » : Marguerite Duras et Gérard Depardieu évoquent le scénario d'un film à venir, qui cependant s'effectue ici. Les plans sont fixes, mais la position des actants autour de la table et l'angle des prises varient. Ces plans sont interrompus par des vues panoramiques d'un camion bleu dans le paysage (un paysage coloré artificiellement à l'occasion, preuve que nous sommes dans l'espace du roman). Une musique répétée vient indiquer la fiction : elle grève le son des séquences du paysage ; serait-ce qu'il y a deux espaces dans le film : celui du film justement (avec la route pour écran) et celui du discours sur le film ? Sûrement non, puisque le discours également est filmé ; voici d'ailleurs que la musique inonde l'image des actants, la rendant fictive à son tour. Duras ne tient nul discours de vérité. Sa parole est partie du récit : elle le sait, et l'affirmant dans *Le Camion* entretient le récit. Ce film dont « la nature même aurait appelé la pauvreté des moyens » est en conséquence un film au conditionnel, un film sur l'imaginaire : « Alors vous disiez qu'il y aurait (eu) un camion... », poursuit Depardieu, après la césure musicale dont on pouvait parier qu'elle bouclerait l'histoire. Formulation prudente, arasement des voix : le conditionnel travaillerait la pensée contemporaine : il serait (à) l'ordre de toute pensée moderne. Et comme ça passe déjà, le conditionnel au cinéma serait de préférence un conditionnel passé. S'il est question d'un mode, c'est du mode de représentation à employer dans les temps du cinéma afin de montrer — et déborder — la réalité.

Yves LAPLACE
José Michel BULHER

1. Une information la direction du festival nous a accrédités (places gratuites, documentation, réceptions) mais non pas invités. Commentaire de Moritz de Hadeln . « Nous n'invitons en général que les journaux qui tirent à plus de 30 000 exemplaires. « Les Cahiers du cinéma » ne sont pas promotionnels. Si cela peut vous faire plaisir, nous n'invitons pas « Positif » non plus. » Cela dit un peu la vérité de cette manifestation.

2. Voir d'urgence la thèse développée par Daniel Wilhem avec « La mère armée », publiée dans la troisième série des cahiers Argo (4, avenue des Bergières 1004 Lausanne, Suisse).

Entretien avec Patricia Moraz (Les Indiens sont encore loin)

Cahiers. Les Indiens sont encore loin *est votre premier long métrage : quelle était votre pratique du cinéma avant de faire ce film ?*

P. Moraz. Quand on regarde en arrière, les choses ont l'air simples, évidentes, comme un chemin tout tracé, avec des étapes : spectatrice, critique, scénariste, puis la vidéo (cinéma documentaire) et enfin un long métrage (fiction). Mais de la première étape jusqu'à la réalisation des *Indiens*, il y a vingt ans... vingt ans où un chemin qui se dessinait intérieur perdait jusqu'à son trait à se vouloir vécu.

Alors la vraie question c'est peut-être : pourquoi le cinéma, surtout dans un pays qui depuis la seconde guerre mondiale n'a plus d'industrie cinématographique, où les films dont la vocation commerciale n'était pas évidente ne passaient pas la frontière, où régnait une censure fédérale et cantonale toute puissante. Probablement à cause de tout cela : en Suisse le cinéma avant la fin des années soixante était l'art et l'expression culturelle la plus bafouée. Le théâtre, la musique, la peinture, la danse avaient pignon sur rue, pas le cinéma, malgré la solide lutte de Freddy Buache et de quelques autres.

Dans ce pays qui s'étouffe dans sa graisse et l'autosatisfaction, le vent frais venait du cinéma, le dimanche, via la critique de Freddy Buache, qui, tout en parlant des films, s'efforçait de dépoussiérer un peu nos valeurs nationales.

Et au ciné-club ou à la cinémathèque ceux qui débattaient des films avaient un ton passionné qui tranchait avec la componction de nos compatriotes. Alors que l'éducation officielle se cantonnait dans des variantes plus ou moins subtiles du fameux « *Racine peint les hommes tels qu'ils sont et Corneille tels qu'ils devraient être* », le ciné-club clamait l'amour fou et la révolution. Entre 16 et 20 ans, ça marque, ce genre de choses !

D'abord c'est ça : on apprend à penser *par* le cinéma, et la pratique c'est écrire des critiques, animer un ciné-club. Puis on pense au cinéma et c'est déjà penser cinéma/penser faire du cinéma.

Donc en 1967, quand Francis Reusser, avec qui j'avais monté des spectacles quelques années plus tôt, m'a demandé de collaborer avec lui au scénario d'un des sketches de *Quatre d'Entre Elles*, premier long métrage roman produit par Freddy et Micheline Landry, ça me semblait tout naturel. Dans l'équipe il y avait déjà Renato Berta, Luc Yersin, Madeleine Fonjallaz que l'on retrouve sur le tournage des *Indiens...*

Cahiers. *Ensuite vous avez écrit trois scénarios, et puis en 1970 vous vous arrêtez brusquement, vous émigrez en France et vous ne faites plus que de la vidéo. Pourquoi ?*

P. Moraz. L'émigration, ça se comprend, je crois, rétrospectivement quand on voit *Les Indiens sont encore loin...* La vidéo, c'est plus compliqué : j'ai dit que le cinéma dès l'origine a été lié à une certaine « *Weltanschauung* » qui était sinon révolutionnaire, du moins critique et subversive. D'autre part, de la pratique militante il ressortait clairement que l'autonomie en matière de création est un leurre. Et juste après 1968 il devenait très difficile de se penser, donc d'agir, donc de créer de manière individualiste selon le schéma idéaliste de l'intellectuel bourgeois qui plane au-dessus de la mêlée. Ce que je raconte là n'est pas un cas particulier. Reusser, pour ne citer que lui, n'a lui aussi plus tourné de long métrage de fiction entre 1968 et 1975 où il a fait *Le Grand Soir*. Et en France des dizaines de réalisateurs potentiels ont dévié vers le cinéma militant. Et si on feuillette les *Cahiers* de cette époque on voit clairement que vous aussi avez été atteint par la grande secousse de « ce printemps où nous avons ouvert nos bras et déployé nos ailes pour mieux nous les faire rogner par la suite... », comme dit Anna dans *Les Indiens.*

Personnellement, ce qui me gênait dans le cinéma militant d'intervention, c'était la dispersion qui ne permettait pas de réfléchir au cinéma, à l'expression. Finalement, ce n'était qu'une contre-information, pas une autre information. Cependant il ressortait d'une manière terriblement aiguë que d'autres groupes sociaux, d'autres individus avaient à prendre la parole, et que notre rôle était, avec nos machines, de le leur permettre. Peu importe qu'après coup il apparaisse qu'il y avait là une bonne part de démagogie et que peut-être, à un autre niveau, ces préoccupations fonctionnaient comme un alibi. Au moins avons-nous vécu notre Histoire... Le cinéma, avec la complexité de son appareil, la télévision avec ses cadences et sa censure, ne paraissaient pas aptes à servir les buts que nous nous assignions. Les premiers magnétoscopes portables arrivaient sur le marché, le Nagra et la Coutant faisaient figure d'artillerie lourde à côté de la maniabilité tant technique que financière de la vidéo légère. Après plusieurs essais et perfectionnements techniques de ce matériel que le producteur suisse Freddy Landry nous avait permis d'acquérir, ça a donné ce long tournage de quatre ans dans une clinique psychiatrique, avec Boiscuillé qui en assure actuellement le montage pour l'INA.



Cahiers. *Mais aujourd'hui, après un retour à la fiction, que pensez-vous de ce travail ?*

P. Moraz. Aujourd'hui, en 1977, cette somme de matériel témoigne aussi bien de l'institution psychiatrique de la Chesnaie que de notre itinéraire particulier. Il rend compte de la marginalité : choix d'un moyen d'expression paracinématographique dépourvu des contraintes de production habituelles, choix d'un mode de vie et de travail qui lie théorie et pratique, réconcilie tant bien que mal aventure et politique, car vivre en tant que soignant/cinéaste durant quatre années à la Chesnaie exprime finalement un profond désir d'exogamie, une crainte de rester prisonnier du cloisonnement social, des affinités électives ou de la bonne compagnie... Il y a dans ce choix quelque chose qui tient du marin, du pervers et du boy-scout, mais aussi un maximalisme permettant de s'assurer qu'au moins en compagnie des fous rien de ce qui est humain ne nous restera étranger ! Comme dit le Grand Autre (J. Lacan) : « *loin que la folie soit pour la liberté une insulte elle est au contraire sa plus fidèle compagne* ».

Sans le magnétoscope, jamais nous n'aurions songé, ni pu entrer et rester dans l'institution : nous échangions nos bandes vidéo contre le droit d'être là, comme les missionnaires ou les ethnologues troquaient leur pacotille chez « les bons sauvages ». Et réciproquement, sans la Chesnaie nous étions condamnés avec la vidéo au morcellement des expériences ponctuelles, coincés par la bâtardise d'un moyen d'expression insatisfaisant sur le plan technique malgré les modifications que nous y avions apportées, décevant quant à son impact. Et notre histoire se confond avec celle de la Chesnaie et celle de la Chesnaie se lie dialectiquement à la pratique de la vidéo qui, de semaines en semaines, lui donne un reflet d'elle-même, fait entendre des paroles cachées, fixe les crises qu'on voudrait nier, clame aussi une certaine révolte... Quant au pari cinématographique, nous saurons s'il est tenu, et comment il l'est, quand le film sera terminé. Le cinéma, comme l'enfer, est pavé de bonnes intentions !

Cahiers. *Mais* Les Indiens sont encore loin *est un film de fiction en 35 mm couleur, ce qui implique une production et une organisation du travail plus traditionnelles. De plus, vous en êtes seule l'auteur. Est-ce une remise en cause de vos*

choix post-68, un abandon de vos positions ?

P. Moraz. Après quatre ans de tournage disons pour simplifier « documentaire », dans un même lieu, les limites apparaissent. La réalité se dérobe sans cesse. C'est une banalité que de dire que la chose filmée n'a pas le même sens que la chose elle-même. Mais cette banalité est dure à se coltiner dans un travail comme celui de la Chesnaie. Les seuls qui tentent d'y apporter une réponse, ou du moins de définir les termes du problème, c'est Godard et A.-M. Miéville dans *Ici et ailleurs*. Mais ce n'est qu'une pierre dans le champ des possibles. Il y a dans le cinéma vérité/reportage/cinéma direct, un non-dit pervers, tout fonctionne sur l'imposture : où est la parole ? Qui dit ? dans ce cinéma-là : celui qui filme ou celui qui est filmé ? Les deux bien sûr et l'effort consistera à tenter de lier/opposer ces deux discours, si possible dialectiquement bien sûr... en attendant, au tournage c'est toujours la confusion et ce n'est pas parce que le micro sera dans le champ que le problème sera résolu. Finalement, nous arrivons je crois à ce résultat que nous construisons un film au montage et que ce film qui voulait révéler l'existence de la parole d'autrui, est au bout du compte un film sur nos fantasmes, presque une fiction autobiographique (alors que, curieusement, je trouve que *Les Indiens*, c'est presque un documentaire sur l'adolescence, Lausanne, la détresse...). Encore une fois, la présence dans le cadre des câbles, micros, lumières, ne fait que redoubler ce sens et témoigner de notre utopie qui sans cesse avorte dès quelle se met en place : filmer la vie. Cela dit, le montage n'est pas fait et il se peut que nous découvrions un moyen de sortir de cette impasse.

Donc, en 1975, quand j'ai commencé à écrire *Les Indiens*, j'en étais là : si un matériel disons brut se fictionnalise obligatoirement soit dans un discours théorique sur le cinéma, soit dans une narration, pourquoi rejeter la fiction ? Sans parler bien sûr du ghetto de la diffusion des bandes vidéo et du plaisir qu'il peut y avoir à tourner en 35 mm et en couleur.

Et cela nous amène à la notion d'auteur. Dans une production traditionnelle (cela dit en raccourci, car une fois de plus je ne crois, pas comme dit Godard, que Verneuil et certains auteurs c'est forcément la même chose) la situation est claire, le cadre est établi : on distribue les partitions et chacun peut, à partir de sa fonction, de son rôle, de sa technique, avoir un apport créatif tout en sachant que le dernier mot appartient à celui (ou celle) qui en fait son affaire, du début jusqu'à la fin, et assume une sorte de contrôle permanent du sens. Si tout avait dû venir de moi seule pour *Les Indiens*, le film ne serait pas ce qu'il est. Sans un producteur exécutif comme Robert Boner qui aménageait le temps, l'espace, l'argent en fonction des discussions que nous avions eues pendant la préparation et me donnait la possibilité de *« réaliser »*, c'est-à-dire de découvrir, je crois que je serais passée à côté de choses. Sans parler de Renato Berta et des interprètes dont les apports paraissent plus évidents. Mettre en scène, pour moi, c'est tenir le film, bien sûr, mais aussi susciter, accueillir et rejeter les propositions de ceux qui travaillent, non pas pour nous, mais avec nous.

On arrive au troisième point de votre question, à savoir si c'est un abandon de certaines options politiques que de passer de la vidéo au cinéma disons traditionnel, du moins dans sa fabrication.

Le cinéaste dont la pratique est liée à une pratique collective ne peut, me semble-t-il, se tenir à l'écart des luttes, se considérer comme une sorte de force autonome et indépendante de la couche sociale dans laquelle il gravite, l'exercice de son métier/art étant organiquement lié à l'économie et à la politique. C'est pourquoi, en 1977, la vidéo telle que nous l'avons pratiquée avec Boiscuillé, ne m'apparaît plus aussi radicalement défendable qu'en 1969 où je ne la considérais que comme un outil permettant de rompre avec des conventions d'écriture, de rythme, de langage, de défricher d'autres espaces de paroles et de comportements, ignorant qu'elle deviendait l'instrument grâce auquel on se permet de liquider le cinéma, l'alibi à la crise économique.

Parce que ce qui me met au moins autant en colère que le cinéma *« subversif de consommation »* type *Le Shériff*, ou la fiction naturaliste de gauche, ce sont ces produits *« d'avant-garde »* dont la confection peu coûteuse, garantit à moindre risque pour les financiers, le profit, sous couvert de libéralisme. Si la recherche est un risque, pourquoi les financiers ne le courent-ils pas eux aussi ? Cela dit, il n'y a pas de quoi s'étonner, ni même se scandaliser.

Cahiers. *Vous dites quelque part que dans* Les Indiens *la critique n'est pas directement politique, qu'il s'agirait plutôt d'une revendication d'ordre anthropologique...*

P. Moraz. Lorsque j'ai décidé d'écrire un scénario avec l'idée de réaliser un film, je ne me suis pas dit : ce film sera politique ou je ne sais quoi... Il y avait seulement cette image, un corps couché dans la neige, et un son, *« morte de froid et d'épuisement »*, qui faisaient écran (si j'ose dire) à toute autre velléité d'histoire. Ce point de départ je le livre tel quel, au début du film, avant le générique ; et mon projet c'était de restituer avec l'ombre et la lumière, les images et les sons, le climat émotionnel de l'adolescence, de reconstituer le paysage social et mental qui a rendu la mort de Jenny Kern possible autant qu'imprévisible.

Si après tant d'années j'abordais la fiction, c'était bien aussi pour bénéficier de ce détour par l'imaginaire, pour découvrir certains liens entre les choses qui avaient été jusque-là occultées. C'était tenter de me libérer des discours. Or, actuellement, il ne s'agit pas seulement de faire un film, il faut le sous-titrer, l'expliquer, le justifier. Alors j'ai tenté quelques explications. Mais pour moi la fiction cinématographique n'est pas une tribune, elle n'a pas à être à la remorque de la théorie mais au contraire à s'ouvrir aussi librement que possible au champ des interprétations.

La fiction ne vaut que par les règles qu'elle se donne pour se représenter, et non par ses intentions : je l'ai déjà dit, le cinéma, comme l'enfer... Mais tout se passe comme si le cinéma était condamné à ce va-et-vient épuisant entre le réalisme politique et l'art pour l'art, entre une morale de l'engagement et un purisme esthétique. Pourtant, le cinéaste est celui qui travaille des matières : les mots, la parole, la lumière, l'espace, la voix, les gestes... (sans parler de l'argent et autres réalités contingentes et nécessaires). Les idées ne sont ni des blasons, ni des mots d'ordre, mais des outils sur lesquels on s'interroge, et la question est moins « que dire ? » que « comment dire ? ». Le film est une fin qui découvre et véhicule son sens. Mais le public et souvent la critique nous le renvoient comme un moyen. Pour parodier Marx, disons que le film n'est qu'une interprétation du monde et qu'on nous demande : comment ce film transformera-t-il le monde ?

(Propos recueillis par Serge TOUBIANA.)

H. J. Syberberg parle de « Hitler, un film fait en Allemagne » ou le plus grand show du siècle !



« HITLER, UN FILM FAIT EN ALLEMAGNE » : OU LE PLUS GRAND « SHOW » DU SIECLE !

Je ne crois pas qu'on ait besoin d'une justification pour faire un film sur Hitler. C'est LE sujet de notre siècle — et pas seulement pour nous, Allemands. Je considère Hitler comme la grande tentation de la démocratie. Aussi longtemps que la démocratie existera, le « cas Hitler » nous concernera directement — et particulièrement nous, Allemands.

Par ailleurs, je ne cherche pas à faire un film de « réparation », pas plus qu'un film didactique mais, plutôt, un film ayant un rapport direct avec nos vies. Selon moi, Hitler n'est qu'un pas — le premier — vers ce qui a suivi : c'est la raison pour laquelle j'aimerais l'intituler : *Hitler, un film fait en Allemagne ;* ou : *L'Hitler en nous, un film fait en Allemagne, le pays du progrès...* C'est un sujet qu'aucun de nous ne peut ignorer. Bien sûr (et il y a là un grand pas à franchir), j'ai l'intention de faire un film sur le monde du « show business ». Et qu'est-ce que je découvre ? Que le sujet qui me concerne est, en fait, le plus grand « show » du siècle ! Les documents concernant Hitler sont actuellement ce qu'il y a de plus cher dans les archives allemandes. Si je faisais un film documentaire sur Hitler, il me coûterait 5 000 marks pour les droits de passage anglais, allemands et français. En d'autres termes, on paie une seconde fois la Deuxième Guerre mondiale !

L'ENFANT DES CONTES DE FEES

Ensuite vient « l'homme qui eut sa chance » : Hitler, l'homme du peuple qui s'éleva de sa basse condition et qui, tout à coup, devint d'enfant des contes de fées à qui on accorde trois vœux. Il exprima ses souhaits et, véritablement, devint « le plus grand » — ce qui ramène mon projet dans le contexte du pathétique et de l'ironie de mes films précédents.

O HEUREUSE CULPABILITE !

Que répondre à quelqu'un qui prétendrait qu'Hitler n'est pas un sujet contemporain ? La seule réponse serait de dire (sans détour et cyniquement) : felix culpa, ô heureuse culpabilité ! Nous sommes responsables de la venue de ce sujet du siècle. Je ne peux vraiment pas envisager que qui que ce soit, possédant un tant soit peu de conscience, et éprouvant de la joie à faire des films, puisse répondre autrement. Nous sommes responsables de lui, et nous serons bien obligés de nous en accommoder. C'est tout à fait normal. On pourrait même dire que nous possédons un trésor enviable ! C'est également pour cette raison que j'aimerais intituler le film : *L'Hitler en nous, un film fait en Allemagne, le pays du progrès.* Il y a pas mal de peine et de souffrance cachées dans ce titre et, comme je l'ai dit plus haut, Hitler n'est que le premier pas vers ce qui allait venir — nous y compris, je suppose.

NOUS SOMMES LE SUJET DU FILM

Je crois que ce film est fait par la génération suivante. Il n'y a pas de continuité historique partant du 20 juillet pour progresser dans le temps, à l'aide de documents de guerre filmés. Non, c'est un film dont *NOUS* sommes le sujet — l'Hitler en nous — et c'est ce qui devrait nous toucher. Il fut démocratiquement élu à sa haute fonction, et il est le seul dictateur, de droite ou de gauche, qui y soit jamais parvenu ! Il devait disparaître dans des circonstances plutôt inhabituelles ; et cela non pas parce que son peuple a vu clair, mais parce que des puissances étrangères ont gagné la guerre et conquis la nation qui l'avait démocratiquement élu !

UNE DEMOCRATIE DE CONSOMMATION

Lorsque l'on pense à lui en termes cinématographiques, il est bien sûr un « showman » brillant. Nous voulons donc lui donner l'occasion de faire son numéro. Hitler représente de grosses recettes, aujourd'hui encore. Et nous vivons dans un monde où les affaires priment sur tout : une démocratie de consommation. Voilà autre chose que nous aimerions montrer à travers de petites anecdotes contemporaines.

De plus, je voudrais incorporer le style technique que j'ai commencé à développer dans mon *Ludwig*, et dans le monde que j'ai ensuite créé dans mon film intitulé *Karl May*. — un monstrueux monologue-fleuve, avec une distribution variée, fondée sur des modèles épiques — un film très moral se déroulant dans un monde imaginaire.

KARL MAY ET HITLER

Comment peut-on arriver à un accommodement avec Hitler ? Et comment peut-on en faire un spectacle ? Bien sûr, nous pouvons le montrer en tant qu'homme-miracle de la bourgeoisie allemande. Mais, honnêtement, je trouve cette approche stupide et surexploitée. Il y a d'autres aspects, et ils nous amènent bien plus près de l'essence de la chose. « Si, comme le prétend un vieux dicton, la communauté est également responsable des actes de ses membres, elle ne sera alors que trop encline à pardonner à l'individu, dans son propre intérêt ». Cette déclaration, faite au tribunal par Karl May lorsqu'il s'y trouva en tant qu'accusé, est à présent appliquée au « cas Hitler », où elle ne manque pas non plus de logique. Nous ne montrons pas Hitler du doigt en disant que tout était de sa faute, et en nous retirant derrière un rideau de honte. Non : pardonner à Hitler et le déculpabiliser, revient à ceux qui portent le deuil. Ceci est une autre façon de prétendre que nous devrions en dire du bien, affirmer qu'il n'a rien fait, que ce n'était pas lui !

LA CULPABILITE COLLECTIVE

Nous devrions, au contraire, réduire quelque peu sa disgrâce, et répandre la culpabilité sur tous ; la culpabilité collective que personne ne voulait assumer après la

guerre. Cette culpabilité repose également sur les épaules de la génération suivante ; en fait : sur nos propres épaules. Lorsque je jette un regard sur le monde, je vois que nous aimons toujours le genre de choses qu'Hitler a suscitées. Cela a commencé avec Wagner. Récemment, quelqu'un qui entendait le titre *Hitler en nous* me lança : « Pas en moi ! » Si j'avais dit « le Wagner en lui », il l'aurait peut-être accepté. On ne peut pas nier le fait que tout ce que nous aimons est, en quelque sorte, rattaché à Hitler. Il utilisa Goethe de la même façon que nous utilisons Wagner, lequel était bien plus proche de lui.

LE MUR DE BERLIN : HITLER AURAIT AIME ÇA

C'est cela le génie de Wagner, ce qui nous amène à un point sensible que je ne cesserai de souligner : c'est le fait que tout ce que nous considérons juste et rempli de signification sont des choses que M. Hitler a touchées avant nous. Il est en fait l'initiateur de bien des choses que nous acceptons comme faisant partie de notre héritage commun. Cela va plus loin que les autoroutes. Le mur de Berlin, par exemple, qui traverse l'Allemagne de part en part, avec ses accessoires de camps de concentration, les grenades à schrapnel : il aurait aimé cela ! Et, dans mon film, c'est ce qui arrive : il voit à quel point nous avons bien assimilé ses leçons, de l'Allemagne jusqu'en Chine.

CIRQUE ET FETE FORAINE

Combien de ses prophéties se sont réalisées ? Comment s'en accommoder ? Je ne pense pas sincèrement que nous le puissions. Chaque génération devra faire face au problème du mieux qu'elle pourra. J'essaie de montrer, simplement, le point de vue allemand, à ma façon. *Le film contiendra à peu près 20 ou 22 chapitres. Chacun essaiera d'illustrer une approche du problème. Ils seront structurés comme de longs monologues, avec un grand saut vers l'élément « show business » — mélange de l'Oktoberfest, du cirque et de la fête foraine.*

UNE DIMENSION COSMIQUE

Tout devrait avoir une dimension cosmique, l'homme le plus grand du monde, quelque chose dont les autres ont honte et qu'ils cherchent à dissimuler pudiquement. L'utilisation du nom d'Hitler à des fins commerciales est un sujet sur lequel j'ai l'intention de m'attarder. Hitler : la plus grande recette du 20e siècle ! Et nous en tant que producteurs... Nous voici au cœur même de l'affaire. Nous avons des droits sur lui, ainsi qu'une plus grande faculté de l'approcher que qui que ce soit d'autre. Car ce film ne sera pas uniquement ironique mais, au contraire, il ira aussi loin que possible. Ce qui signifie que je n'ai pas l'intention de me ménager !

TOUT EST FILME EN STUDIO

A quoi tout cela va-t-il ressembler ? Tout sera filmé en studio. Nous pourrons ainsi reconstituer la chancellerie du Reich comme si elle n'avait jamais été détruite. Nous aurons le « nid d'aigle » de Berchtesgaden, dans notre studio, comme il était à l'époque. C'est le genre de chose que l'on peut faire dans un film et, dans ce sens, ce sera également un film sur le cinéma, donc sur le « show business » — avec Hitler dans le premier rôle, ou, plutôt, Hitler en nous, en puissance, et qui devient réalité en notre être. Ce qu'il y a d'intéressant dans tout cela, c'est que la seule chose concernant Hitler qui puisse se décomposer, son souvenir le plus inflammable — le celluloïde — est en fait la seule chose qui demeure. Les milliers d'édifices qui furent construits afin de durer mille ans, qui furent même conçus en fonction de l'apparence qu'ils auraient lorsque le temps les aurait réduits en ruine — pour qu'ils fassent de belles ruines — ont disparu sous les bombes, de sorte qu'il n'en reste plus qu'une scène shakespearienne, vide. Ce qui nous reste, bien vivant, c'est ce qui a été imprimé sur celluloïde. Ce qui montre bien à quel point ils étaient malins — M. Gœbbels compris !

HITLER ELU : POURQUOI ?

Aussi nous saisirons l'occasion de le faire revenir sur la pellicule, avec quelques interruptions bien sûr, et nous lui fournirons l'opportunité de se faire réélire, de dire à nouveau ce qu'il a dit, de vouloir à nouveau ce qu'il voulait, et ce qui, je pense, était mal dans tout cela. Je crois que nous pensons tous aujourd'hui que c'était mal. Et, à la fin, nous ne nous rendrons que trop bien compte de la raison pour laquelle nous l'avons élu.

LES DIMENSIONS DE KING KONG OU DE JAWS

Il serait bien de faire un chapitre du film dans le pur style hollywoodien, aux dimensions supercolossales de *King Kong* ou de *Jaws*. Speer imaginait le défilé de la victoire à Berlin en 1950, filmé dans un style documentaire servile, à la Riefenstahl : les colonnes de soldats victorieux et les races inférieures captives menées devant leurs maîtres : des Juifs comme Einstein, Fritz Lang, etc. Et c'est exactement ce qui serait arrivé si Hitler avait eu la bombe atomique — et il l'a presque eue !

Imaginons qu'il ait conquis Moscou et que la Russie tout entière soit tombée. Il avait déjà fait d'horrifiants projets pour soumettre le pays, des projets ancrés dans la grande tradition historique occidentale, dont les modèles sont l'empire romain, les marchands d'esclaves et l'empire colonial britannique de notre siècle. Il savait exactement ce qu'il faisait, et qui avait établi les précédents de ses projets. Cette célébration de la victoire n'aurait rien d'horrible. Ce serait plutôt une joyeuse apocalypse comme Hollywood aurait pu en réaliser. Nous trouverons un moyen de présenter cette scène mais, pour l'instant, je préfère ne pas trop en parler.

TRANSCENDER L'ELEMENT DOCUMENTAIRE

Le film n'a pas d'histoire, dans le sens classique du mot. Par exemple, il n'y a pas de famille ouvrière luttant contre le régime d'Hitler, pas plus que de mouvement de résistance, ni d'actions héroïques. Ce n'est pas non plus un documentaire radio pour les enfants ! Le film est ma reconstitution historique, fondée sur le vieux slogan : « Venez passer deux heures agréables au cinéma ! »... Il y a une qualité artificielle, de « cinéma », une suite à mes récents films traitant de Ludwig et de Karl May, dans un style contemporain et moral. En résumé, lorsqu'on fait un film sur Hitler, il est important de transcender la simple perspective historique, l'élément documentaire. C'est vrai pour les films qu'Hitler a commandés. Il n'était pas simplement le plus grand chef de guerre de tous les temps, c'était également le plus grand créateur cinématographique que le monde ait jamais eu ! Après tout, il avait Riefenstahl. Il avait ses actualités. C'est pourquoi nous essayons d'exploiter d'autres méthodes dans la réalisation d'un film contemporain. Si nous utilisons du matériel docu-



mentaire, ce seront des films tournés par des amateurs en 8 mm. C'est pourquoi nous avons demandé à tous ceux qui avaient pu filmer Hitler dans la foule de nous faire parvenir leur matériel pour, éventuellement, l'incorporer dans le film. Fondamentalement, ce film est un « non-documentaire » sur Hitler, car tout le reste serait incompréhensible. Ce n'est pas non plus une comédie de boulevard.

PROJECTIONS ET REVES FANTASMATIQUES

L'année 1923 jouera un rôle significatif dans notre film. Mais elle ne fera l'objet que d'un seul des 20 ou 22 chapitres d'un film qui aura probablement, deux, trois et peut-être quatre fois la longueur d'un long métrage normal. L'idée maîtresse de la réalisation de ce film sera le concept de « projection ». La projection dans son sens symbolique fut une des principales réussites d'Hitler. Nous nous demandons encore si Hitler projeta sa volonté sur le peuple ou si c'est le contraire. Cette question retiendra notre attention. C'est pourquoi nous voulons réaliser notre idée de projection en studio. Nous montrerons le monde d'Hitler sous forme de projections, de rêves fantasmatiques, de projections de la volonté qui donneront leurs contours à ces visions. Aujourd'hui, 30 ans après, la vision, qui nous a hanté pendant 12 ans, impressionne la jeune génération comme quelque chose de fluorescent, quelque chose qui est passé rapidement, comme un cauchemar. C'est pourquoi je veux me servir de notre technologie et matériel pour construire un Hitler dans un studio de taille normale, par le biais de la projection, avec des projecteurs. La magie des faisceaux de lumière avait une grande importance dans le monde d'Hitler, dans ses énormes défilés, par exemple. Pensez au projet de Speer qui était de construire une « cathédrale de lumière ». Ne parlons même pas de l'importance du cinéma à cette époque ! Nous ne voulons pas nous servir de cela dans un sens métaphorique, simplement en tant que document pour le présent mais, plutôt, pour intensifier notre compréhension de cette époque.

H.J. SYBERBERG.

(Extrait du dossier de presse de l'INA).

A propos des films de C. Akerman : un temps-atmosphère

Les films de Chantal Akerman ne peuvent être ressentis ou pensés en termes de structure, de développement ou de binarité (structure molaire). Il semble en effet que Chantal Akerman se situe, à travers ses films, sur un plan étalé toujours en mouvement (contrairement au plan de développement sur lequel on piétine et qui a tendance à rester fixe). Ce plan étalé, ou plutôt plan de consistance, est constamment traversé par des lignes, des flux, qui se conjuguent les uns avec les autres. Dans *Hôtel Monterey*, les lignes de l'ascenseur se conjuguent avec les lignes des couloirs pour aboutir à une ligne de fuite : la fenêtre.

L'écriture cinématographique d'Akerman porte sur des rapports de mouvements et de repos, de vitesses et de lenteurs. On parlera de rapport de vitesses (et non de rapport de forces) entre l'ascenseur et Chantal Akerman lorsque, dans *Saute ma ville*, elle fait la course avec celui-ci.

Si dans ces films il n'y a pas de développement (films sans commencement ni fin...) il y a par contre un rythme ou plutôt des rythmes variants. On pourrait parler d'un temps pulsé dont les pulsations subiraient des modifications et tendraient même à s'arrêter (temps non pulsé) pour repartir en un autre rythme. Ce mixte entre un temps pulsé et un temps non pulsé est le résultat d'un travail effectué par les lignes de fuite qui traversent et déterritorialisent l'agencement Akerman. Ainsi le temps pulsé que vit Jeanne Dielman est traversé par différentes lignes de fuite (comme son exceptionnelle jouissance physique) qui l'amènent dans un temps plus ou moins pulsé (on ne peut vivre dans un temps non pulsé total car il y a alors un mouvement de déterritorialisation trop important qui mène à la mort).

De même le temps pulsé que vit Julie (C. Akerman) dans *Je tu il elle* (le 1er jour, le 2e jour...) change progressivement de rythme (repère par la menstruation) pour aboutir à un temps quasiment non pulsé qui, avec le narcissisme, la mènerait à la mort si une ligne de fuite n'intervenait pas. En l'occurrence la ligne de fuite est sa sortie par la porte vitrée dans laquelle elle regardait (les lignes de fuite peuvent jouer un rôle soit de déterritorialisation soit de reterritorialisation dans l'espace-temps).

Dans *Saute ma ville*, Akerman colmate les fuites (avec du ruban adhésif) ce qui la mène à la mort (suicide par le gaz).

Ce que dit C. Akerman à propos de *News from home* est valable pour tous ses films : « Tout se joue en termes de ruptures, de rythmes visuels, de lignes ». (Cf. *Le Monde* du 7-5-77).

D'autres raisons font que les films d'Akerman se situent sur un plan moléculaire (opposé au plan molaire, plan de développement) et notamment l'utilisation qu'elle fait des pronoms personnels : le « Je » qu'elle utilise n'a rien à voir avec le « Je » de la subjectivation ; Il s'agit là du « Je » événementiel où comme le dit Virginia Woolf : « *Je*, n'est qu' un terme commode qui désigne un être dépourvu de toute réalité ». Dans les *Cahiers* (n° 276) Narboni parle de la « quatrième

personne du singulier » qui serait « Je tu il elle » à la fois ou tout simplement « On ».

Dans *Je tu il elle,* le camionneur (N. Arestrup) marque le contre point en employant le « Je » de la subjectivation.

Le côté anorexique de C. Akerman accentue le devenir-moléculaire de ses films (« Il faut se faire un corps qui ne soit pas un organisme ») : dans *Saute ma ville,* sa façon de manger et de tout rendre propre et pur ; dans *Je tu il elle,* sa façon de manger du sucre pur ou de suçoter une bière.

Son homosexualité, dans *Je tu il elle,* est le refus (inconscient ou non) de la formation de couple (conjugalité binaire) au profit d'un double ; donc rapport d'alliance plutôt que rapport de filiation. Ce qui compte, sont les rencontres et surtout pas l'enracinement.

Quant à la petite ritournelle qu'elle plaque à la fin de *Je tu il elle* ou qu'elle hurle en montant l'escalier au début de *Saute ma ville,* elle correspond au « Tralalalala... » du petit garçon qui apprend la mort de sa mère. Il s'agit de se reterritorialiser par rapport à un événement déterritorialisant. En effet, C. Akerman, qui ne cesse pas de se déterritorialiser (lignes de fuite), a besoin de se reterritorialiser plus ou moins sinon c'est la mort ; d'où l'apport de ces ritournelles qui sont là plus pour marquer un territoire que pour faire de la musique.

C'est sur le plan de consistance, constitué de multiplicités moléculaires, que s'effectuent les différents devenir. On peut parler du devenir-femme de C. Akerman, de la même façon qu'on peut parler du devenir-femme de Godard. Et c'est en ce sens-là que les films de « femmes » ont plus de « volupté » que les films d'hommes. (Il ne faut pas considérer la dualité homme-femme, ni opposer le soi-disant spontanéisme féminin à l'organisation fascisante de l'homme).

L'émotion que C. Akerman nous fait éprouver à travers ses films (ce qu'elle appelle la volupté) n'est pas due au fait qu'elle soit du sexe féminin, pas plus est-ce le fait d'un habile développement dans la réalisation, mais est due à sa disponibilité à provoquer des agencements (agencements de désir...) et à sa position sur un plan de consistance (semblable et en même temps différent de celui de Godard).

On pourrait parler de l'atmosphère Akerman car tout est atmosphère dans ses films : Temps-Atmosphère.

Emmanuel MAIRESSE

Le cinémasse de Wim Wenders

Les films de Wim Wenders ne nécessitent aucune interprétation. Un film « réussi » ne s'interprète pas, il s'exprime par lui-même, par des agencements de flux, dans un rapport d'images et de sons.

Les films de W. Wenders fonctionnent par *rencontres.* Des *flux* se rencontrent, se croisent, et ça donne de nouveaux flux qui continuent leurs routes, se séparent, se retrouvent ailleurs... Par la conjugaison de ces flux, des événements se produisent. Puis des *événements* rencontrent d'autres événements : ça donne les films de Wim Wenders : flux de créativité (création cinématographique d'événements) et non flux d'auteur (le « moi je » dominateur, centre du monde).

La ligne-route cotoie la ligne-(de) chemin de fer ; c'est au passage à niveau que les deux lignes se croisent et dans les gares qu'elles se rencontrent. Il y a aussi : la ligne-fleuve qui croise la ligne-route, ou la ligne-chemin de fer, au niveau des ponts. Des flux circulant sur ces lignes, tendent à se croiser et quelquefois se rencontrent. Ces rencontres s'effectuent souvent à la suite de *fuites ;* par exemple lorsqu'un flux-automobile quitte sa ligne-route pour aller sur une ligne-fleuve... Une rencontre peut aussi être due à l'absence d'un flux-avion...

... Les flux, donc, ne se croisent pas uniquement ; ils se conjuguent et même se cumulent d'un point de vue événementiel : des flux d'information se conjuguent avec des flux de circulation (le journal, plié en petit bateau, flotte sur l'eau ; les lanternes de projection circulent dans le camion, au fil du temps)...

La conjugaison de ces agencements de flux constitue un véritable *voyage.* Ce n'est ni un voyage touristique, ni un voyage visant à retrouver ses origines, ses racines ; ceci n'est qu'un faux prétexte : tout comme par les photos, il s'agit de se fixer sur quelque chose, se fixer un but, savoir que l'on a vu ceci ou cela, pour se rassurer que l'on existe. Mais si Alice aime une photo pour son vide c'est qu'elle se trouve sur un plan où le voyage se justifie à lui tout seul, en tant qu'événement. Quant à « l'ami d'Alice », qui par tous les moyens essaie de se raccrocher à quelque chose, de se retrouver, il arrive, avec l'aide d'Alice, à passer du plan d'organisation (des formes) à un tout autre plan : le plan de composition (des événements), le plan d'Alice. Le devenir-femme d'Alice s'accompagne simultanément du devenir-enfant de son ami.

Les individus que l'on rencontre sont eux-mêmes des événements — « Qui es-tu ? ». « Je suis mon histoire » — Ils ont tous plus ou moins perdu leur propre identité ; ils se cherchent à travers les événements qu'ils rencontrent. Lorsque le « déprimé de l'usine désaffectée » parle de sa femme morte dans un accident d'auto, il

Au fil du temps.



l'identifie à un accident mortel : sa femme est elle-même l'accident; c'est le devenir-accident de la femme... La femme n'est jamais représentée comme un objet de désir ; elle fait partie d'un agencement de désir à travers un événement. (Refus de la représentation sujet-objet.)

Ce n'est pas un hasard si les films de Wenders se déroulent en un lieu géographique bien précis : *la frontière*. En effet, tout se situe en bordure : bordure du Rhin, bordure de la frontière RDA-RFA, aéroport, gare... Se tenir à la limite d'un territoire, sur un seuil, c'est une façon de se déterritorialiser. Il n'y a pas de centre. Les villes constituent des événements sur les lignes-routes, les lignes-rails et les lignes-fleuves. Il faut considérer un réseau de villes comme lieu de conjugaison des *lignes de flux*, donc un lieu propice aux rencontres.

Si les personnages ont l'air tous si angoissés c'est que ça fuit de partout. Séparations, ruptures, souvenirs, rêves, morts hantent les individus-événements.

Dans *Au fil du temps*, Wim Wenders pose le problème de savoir : *Comment ça marche ? Comment ça va pas ?* notamment dans l'imprimerie et dans le cinéma. Le « kamikaze », avant de partir, écrit : « Il faut tout changer ». Il y a un refus de toutes les institutions centralisées et centralisatrices (casser la TV, éteindre la radio). W.W. nous le fait sentir avec finesse, sans manichéisme-binarité. Il n'y a pas de problème de classes, pas de vilains bourgeois, pas d'aristocrates décadents, pas de prolos plaintifs : C'est un film de masse. C'est du *ciné-masse*.

Le cahier des surfaces de l'enfant dans la gare c'est le devenir du cinéma de Wim Wenders.

Emmanuel MAIRESSE

Le message (M. Akkad)

Le Message se veut édifiant, édificateur, même d'une forme d'œcuménisme moderniste où la spécificité de l'Islam se dissout en une vague bondieuserie, proche des *Dix Commandements* de Cecil B. DeMille. Les différences de durée entre la version arabe — plus hiératique avec ses vedettes égyptiennes et syriennes — et la version américaine ne tiennent pas à la « lenteur de la langue arabe » (comme l'a écrit une presse brouillonne) mais aux anecdotes, plus nombreuses dans la première version. Etrange destin que le tournage même du film. Bien qu'Akkad se soit entouré des Ulémas de l'Université Al Azar, il fut contraint d'abandonner le Maroc pour poursuivre son projet dans le désert libyen. Malgré ses évidentes précautions le film n'est toujours pas distribué en Egypte.

Le contenu religieux se réduit ici à un vague progressisme humaniste. Le Prophète prône l'égalité des sexes (ce que je n'ai pas exactement lu dans le Coran), des races (Bilal, le disciple africain est un mixte de Spartacus et du Sidney Poitier des droits civiques. Hind (Irène Papas) la femme de l'ennemi du prophète Abou Sofiane use d'une vengeance toute psychologique à l'égard du fidèle neveu du prophète Hamza (Antony Quinn). Bref, le film s'inscrit dans une continuité linéaire si simple que la rupture de l'Islam y est quasi absente. La Ka'ba, à ciel ouvert à l'époque du prophète, se donne ici dans une évidence actuelle/éternelle. La violence, le kerygme qui dessaisissait le chamelier prophète, qui fit schisme culturel est ici masquée. Un Négus chrétien joue le conciliant rôle du troisième terme entre polythéistes et musulmans ! L'universalisme du message, traité dans un code biblico-hollywoodien — *La Tunique* et *Le Roi des Rois* sont explicitement démarqués — ferait sourire si l'on ne savait qu'un *bon dieu* œcuménique — Bible et Coran réunis — ne sert aujourd'hui à la rééducation des dissidents indonésiens.

Mais rien n'est épargné au Prophète, il est même pacifiste. Rien, bien sûr, sur le raid sur Quarayza, sur la réduction des Juifs de Khaybar. A trop vouloir fonctionner pour tous publics (la musique de Maurice Jarre n'évite vraiment rien) à partir d'une structure d'engendrement unique se spécifiant sur demande, le film perd toute pertinence. Pourquoi donc en parler ici s'il est construit sur un mode des plus traditionnels ?

Parce qu'il pose une question formelle-technique : comment jouer de l'interdit de la figuration du Prophète ? Le film s'organise, en effet autour d'un signifiant maître absent. Le point de fuite de l'image n'est pas un sujet mais la place absente du sujet. Le regard du prophète organise la vision car le prophète en tant que sujet historique n'est en rien par-delà les apparences. Absent de la représentation, il n'en organise pas moins, dans les scènes où il est marqué présent/absent, un tissu symbolique spécifique. Le film fonctionne sur un évitement structurant le champ visuel, qui pour l'excéder, n'en décide pas moins de son organisation à partir du hors champ. Le film pointe donc le « d'où est-ce que ça regarde ? ». Mahomet est à la fois porteur des énoncés et du processus de l'énonciation ; trace non inscriptible, il suscite une « demande ». Hors champ perpétuel, su et dit comme tel, Mahomet est pur manque d'où s'enclenche la fiction. De par sa figurabilité impossible, Mahomet joue ici fonction d'Infinie relance du désir. La demande de représentation, de narration du film, bute sur l'interdit qui le branche sur un autre registre. Plutôt que dans le vu nous sommes ici dans le *donné à voir*. L'Islam nous amène à reconnaître qu'avant l'œil il y a le dispositif du regard. L'image elle-même n'est pas nécessaire au prophète, l'écran noir porte un moment la seule bande son qui récite les Sourates. Repérer au cœur du cinéma le plus banalement commercial des effets employés — sur un autre mode certes, par Straub — devrait interroger les dichotomies trop simplistes qui pointent et découpent classicisme et modernité.

Que des effets formels venus de l'interdit donnent consistance aux voix, que le regard du prophète ne soit pas simple flux linéaire mais inscription de surfaces et de volumes produit un « effet » décisif. Quand les Compagnons du prophète s'écrient : « protégeons-le », ils protègent la caméra. C'est la caméra elle-même qui fuit les pierres que les enfants lui jettent. Le prophète peut être un homme à la caméra, à condition que celui-ci/celle-ci ne passe pas devant un miroir où il/elle s'inscrirait. L'œil perd alors la fonction de tenir un corps, il est support de l'ensemble sonore, du texte sacré. Le texte se donne comme excès, énoncé, par rapport à la mise en image. Ici une mise en scène banale s'avère exemplaire d'inaccomplir la prise de l'Auteur.

Christian DESCAMPS

Nucléaire, danger immédiat (S. Poljinsky)

Le film *Nucléaire, danger immédiat*, tourné quelques semaines avant le grand rassemblement international de Malville fin juillet 1977, balance à la manière d'un bateleur de foire et sur un rythme de chanson de rock quelques informations spectaculaires sur les dangers de la construction du surrégénérateur, le Super-Phénix. Informations impossibles à assimiler et trop rapidement énoncées, mais qui ont au moins le mérite de donner envie d'aller se renseigner soi-même sur ce qui nous attend ici, en France et en Europe, dans les quelques années à venir.

Passé ce discutable matraquage, le film montre les lieux (Malville si bien nommée) entourés de grillages et gardés par des gendarmes qui acceptent avec les « écologistes », qui vivent et dorment sur place, de *parler*. Mais, en dehors du film, ce « parler » a ses limites : ce que pensent les gendarmes de cette menace dont ils doivent, par contrat de travail, défendre l'édification, nous ne saurons peut-être jamais rien.

5.000 tonnes de sodium à 545° seront rassemblées là un jour (à moins que...), que le moindre contact avec l'air peut enflammer. Quand on sait que l'industrie est dans l'incapacité d'éteindre des feux de sodium portant sur plus de quelques centaines de kilogrammes (soit 1/10.000^e de la charge du Super-Phénix), on peut deviner l'énormité des dangers pour toute une région (il est vrai qu'en ce qui concerne les végétaux, les minéraux et les animaux — cétacés, oiseaux, renards, loups, lynx, mammifères de toutes sortes qui sont exterminés depuis des années — on accepte leur extinction au nom du progrès et de l'amélioration du niveau de vie). Pour donner un exemple : l'eau du circuit-turbine, au niveau des échangeurs du circuit secondaire, est en surpression de 150 atmosphères par rapport au sodium fondu, dont elle est séparée par 4 mm de métal. Sans même faire appel à une défaillance humaine ou à un quelconque accident technique, sans aller jusqu'à imaginer des luttes armées intérieures sur les lieux mêmes, ou encore des guerres internationales dont ces édifices énergétiques seraient les premières cibles (comme les barrages pendant la Deuxième Guerre mondiale), nulle région n'est à l'abri d'un tremblement de terre, d'un soudain réchauffement ou refroidissement de l'atmosphère. Sans parler de l'énorme problème de l'approvisionnement, par convois routiers réguliers, des centrales.

Les paysans des environs de Malville qui viennent dire, face à la caméra, qu'ils ont reçu des menaces de mort anonymes, témoignent non seulement de l'enjeu économique et politique incalculable que représente l'implantation des centrales, mais aussi — et c'est le principal intérêt de ce film — qu'il existe chez ceux qui n'exigent rien de la société — et qui l'énoncent avec un calme, une absence d'emphase et d'hystérie, impressionnants — une capacité de résistance illimitée quand cette même société veut s'approprier les lieux, la terre même où ils vivent, abolir une culture humaine et leur imposer une construction sur laquelle ils savent au moins cela : qu'on les trompe.

Sans vouloir ni pouvoir mettre en doute — nous sommes d'ailleurs bien au-delà d'un système de vérités formelles et de droits littéraux auxquels on voudrait limiter le débat dans les discussions propagées par la presse et l'ensemble des média — l'exactitude des calculs de l'EDF ni la compétence de ses employés, il nous suffit de leur opposer cette vérité élémentaire : *qu'on ne peut être juge et partie*, ce qu'elle ne manque pas de faire lorsqu'elle s'octroie la mission d'émettre les informations qui servent sinon ses intérêts immédiats, du moins son idéologie. On nous assure que « toutes les enceintes ont été dimensionnées pour les agressions et cataclysmes suivants : séismes, incendies, chutes d'avions, éclatement de turbine, sabotages ». C'est exiger de nous une foi à laquelle nous sommes peu disposés. Contentons-nous de citer ce paragraphe d'une circulaire intérieure de cette même EDF : « *Nous entrons dans un monde où nous comprendrons de plus en plus difficilement ce qui se passe dans les grandes installations industrielles, qui apparaîtront fermées à nos regards et parfois à nos intelligences. Eh bien, il faudra l'accepter.* » Le passage brutal de la première à la deuxième phrase implique bien des conséquences, et notamment celle-ci : qu'il nous faudra tout avaler. Les explosions les plus meurtrières, les épidémies les plus dévastatrices et la radioactivité assurée pour 24.000 ans pourront faire partie de ce que les regards ne pourront pas considérer, de ce que les intelligences ne pourront pas comprendre, pourront être les conséquences d'accidents, d'imprévoyances, bref d'un Destin qui nous dépasse, dont il nous sera non seulement demandé mais exigé d'accepter la secrète nécessité.

Aujourd'hui, lucidité et courage sont du côté de Robert Bresson qui ose faire de ces menaces la substance même de son dernier film, nommer le diable, braver le ridicule, en proposant, disent ceux qui s'en défendent, « un contenu idiot mais une forme très belle ». Contre la société du plutonium qu'on nous prépare et qui sera d'esprit, technologique, policière, et destructrice (impliquant à long terme de grandes destructions — on n'a jamais vu des armes rester inemployées), on ne peut qu'opposer un conservatisme obstiné, dans la mesure où l'expansion économique des régimes forts est « progressiste », et où progressiste signifie de plus en plus : croissance des pouvoirs (pouvoir de production-consommation, pouvoir idéologique des Etats sur les individus). Contre les sociétés qui manipulent du qualitatif (les êtres vivants) pour obtenir du quantitatif, il faut que ceux qui font des films (pour en rester au cinéma) et cherchent à exprimer les contradictions vivantes des êtres vivants, continuent plus que jamais à penser quantitativement les personnages qu'ils inventent (comme des matériaux savamment calculés ou violemment sentis, qui dans leur relation forment une œuvre et où les accidents sont de la vie plus dense qui affleure) pour redonner du qualitatif (ce que les sociétés volent aux êtres vivants), c'est-à-dire de l'émotion, l'énergie qui irradie des corps : c'est-à-dire ce qui n'a pas besoin d'être compté pour être compris.

Qu'est-il permis d'espérer ? Comment vivre quand on sait que la Science, cette fidèle servante inusable des Etats forts, exige de plus en plus de sacrifices, qui, comme eux, ne pense qu'en termes de quantités — pour elle comme pour l'Histoire qui a sa raison, les faits ont force de loi — et qu'il viendra un jour où de sacrifices en sacrifices se présentera l'holocauste du genre humain ? Que signifie l'avenir quand l'histoire humaine va s'identifier de plus en plus à la convergence de toutes les énergies pour servir et proclamer le règne de la production et du profit et qu'elle pillera toutes les terres, toutes les mers, et bientôt les planètes à sa loi ? N'est-ce pas là un *contenu* à la mesure du cinéma ?

Jean-Claude BIETTE

PALAIS DES ARTS (102, bd de Sébastopol - Métro Réaumur-Sébastopol - Tél.: 236.48.01)
Projections de la Coopérative des Cinéastes

Lundi 3 octobre, de 20 h 30 à 24 h :

- — Le 15 du 8 (41') .... Chantal AKERMAN
- — Sensitométrie III (20') ...... Patrice KIRCHHOFER
- — Carolyn danse (10') .... Martine ROUSSET
- — Urgent ou A quoi bon exécuter des projets puisque le projet est en lui-même une jouissance suffisante (92') ...... Gérard COURANT

Lundi 10 octobre, de 20 h 30 à 24 h :

- — 10 tracés (20') .... Steve FARRER
- — Andro 1 (25') .... Jean-Pascal AUBERGE
- — C'est profond là d'dans (6') Yves ROLLIN
- — Les contrebandières (90') .. Luc MOULLET

Lundi 17 octobre, de 20 h 30 à 24 h :

- — The boy friend 2 (35') .... Lionel SOUKAZ
- — Interview (5') .... Georges PASTRANA
- — Horizontal HOLD (36') ...... David WHARRY
- — Le cinéma en deux (10') .... Patrice ENARD
- — Deux fois (80') .... Jackie RAYNAL

Lundi 24 octobre, de 20 h 30 à 24 h :

- — Allée des signes (21') ...... Luc et Gisèle MEICHLER
- — Chromaticité 1 (11') .... Patrice KIRCHHOFER
- — Eugénie de Franval (105') .. Louis SKORECKI

Débat avec les réalisateurs.

A PROPOS DE LA TRADUCTION PLUS OU MOINS PIRATE DES CAHIERS

« Désormais je serai terrible »
(Tsar Ivan, deuxième partie)

Il apparaît que, de plus en plus fréquemment, des articles publiés dans les *Cahiers* sont reproduits à l'étranger, soit dans des revues, soit dans des recueils d'écrits sur le cinéma. Nous n'aurions qu'à nous féliciter de l'intérêt dont ces reproductions témoignent pour notre travail, si elles ne s'accompagnaient parfois d'une façon d'agir à notre égard pouvant aller de la plus grande à la moindre désinvolture.

Il y a d'abord ceux qui, non contents de ne nous demander aucune autorisation, ne se sentent même pas tenus à nous faire parvenir un exemplaire de leur publication. Nous apprenons qu'y sont repris des articles des *Cahiers* par ouï-dire, ou en tombant dessus par hasard.

Il y a ceux qui, ne nous ayant avertis de rien, et donc n'ayant acquitté aucun droit de reproduction, prennent quand même la peine de nous faire connaître leur traduction après coup, parfois en nous remerciant.

Il y a enfin ceux, amis de par le monde, qui participent à, voire dirigent des revues proches des *Cahiers* et, dans le souci de faire connaître le travail qui s'y fait, ont pris l'habitude de reproduire certains textes au nom d'un soutien réel et de ce qu'ils supposent être un consensus de fait.

Il ne nous est plus possible de laisser se perpétuer pareil état de choses.

Nous rappelons donc que *la reproduction de textes publiés dans les* Cahiers est *rigoureusement interdite* sauf accord écrit entre l'éditeur et nous pour chaque cas particulier, en espérant n'avoir pas à faire jouer la législation en vigueur pour les problèmes de traduction.

La Rédaction.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 57650 - Imprimé par Abexpress, Bondy - 656.70.82.
Le directeur de publication : Jacques Doniol-Valcroze - PRINTED IN FRANCE.

ANCIENS NUMEROS DES CAHIERS DU CINEMA

10 F	140 - 159 - 187 - 188 - 192 - 193 - 195 - 196 - 199 - 202 - 203 - 204 - 205 - 206 - 208 - 209 - 210 - 211 - 212 - 213 - 214 - 215 - 216 - 217 - 218 - 219 - 222 - 224 - 225 - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 240 - 241 - 244 - 247 - 248 - 249 - 250 - 253 - 256 - 257 - 264 - 265.
12 F	270 - 271 - 272 - 273 - 274 - 275 - 276 - 277.
15 F	207 (spécial Dreyer). 220-221 (spécial Russie année 20). 226-227 (spécial Eisenstein). 234-235. 236-237. 238-239. 242-243. 245-246. 251-252 (spécial Rétro). 254-255. 258-259. 260-261.
20 F	262-263 (spécial Censure).
18 F	266-267. 268-269 (spécial Images de marque).

CES NUMEROS SONT DISPONIBLES A NOS BUREAUX

Port : pour la France : 0,50 F par numéro.
pour l'étranger : 1,20 F par numéro.

Les commandes sont servies dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux CAHIERS DU CINEMA, 9, Passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS. C.C.P. : 7890-76. Paris.

Commandes groupées : les remises suivantes sont accordées aux commandes groupées :
— 25 % pour une commande de plus de 20 numéros.
— 30 % pour une commande de plus de 30 numéros.
(ces remises ne s'appliquent pas aux frais de port).

Vente en dépôt : pour les libraires, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les CAHIERS DU CINEMA, nous offrons une remise de 30 %.

ANCIENS NUMEROS : OFFRE SPECIALE

60 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1971 : n° 226-227 (spécial Eisenstein) - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233. 234-235.
85 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1972-1973 : n° 234-235. 236-237. 238-239. 240 - 241. 242-243. 244. 245-246. 247 - 248.
75 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1974-1975 : n° 249 - 250. 251-252. 253. 254-255. 256 - 257. 258-259. 260-261.
130 F (+ 12 F pour frais de port)	Collection EISENSTEIN : Nous offrons à nos lecteurs la collection complète des vingt-trois numéros dans lesquels ont paru les textes d'EISENSTEIN (n° 208 à 211, 213 à 227, sauf le n° 223 épuisé, 231 à 235), au prix spécial de 130 F (+ les frais de port). Cette offre est valable dans la limite des exemplaires disponibles.
75 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1976 : n° 262-263. 264 - 265. 266-267. 268-269 (spécial Images de marque). 270 - 271 - 272.

BULLETIN DE COMMANDE

M. : ....

Adresse : ....

souhaite recevoir : les numéros suivants ....

la collection : 1971 ☐
1972-1973 ☐
1974-1975 ☐
1974-1975 ☐
1976 ☐
la collection EISENSTEIN ☐

Modes de paiement : chèque bancaire à l'ordre des CAHIERS DU CINEMA ☐
virement postal à l'ordre des CAHIERS DU CINEMA ☐
C.C.P. : 7890-76. Paris.

A adresser à : Cahiers du Cinéma, 9, Passage de la Boule Blanche 75012 PARIS

Notre dernier numéro

N° 279-280

SOMMAIRE